



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Bruna Antonio Mitrano

O Peso das Mãos:

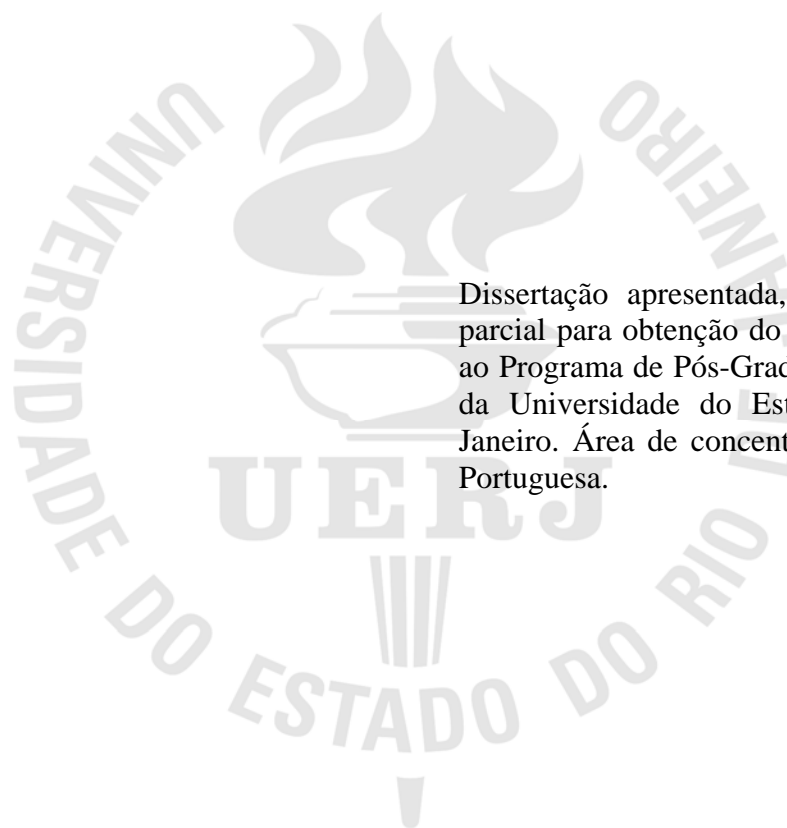
morte, memória e afeto em *Cal*, livro de José Luís Peixoto

Rio de Janeiro

2013

Bruna Antonio Mitrano

**O Peso das Mãos:
morte, memória e afeto em *Cal*, livro de José Luís Peixoto**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Mário Bruno

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P379 Mitrano, Bruna Antonio.
O peso das mãos: morte, memória e afeto em Cal, livro de José Luís Peixoto / Bruna Antonio Mitrano. – 2013.
80 f.

Orientador: Mário Bruno.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Peixoto, José Luís, 1974- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Peixoto, José Luís, 1974-. Cal – Teses. 3. Morte na literatura – Teses. 4. Finito – Teses. 5. Memória na literatura – Teses. 6. Afeto (Psicologia) – Teses. 7. Liberdade na literatura – Teses. 8. Dor na literatura – Teses. 9. Literatura – Filosofia – Teses. I. Bruno, Mário. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Bruna Antonio Mitrano

**O Peso das Mãos:
morte, memória e afeto em *Cal*, livro de José Luís Peixoto**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovada em 27 de maio de 2013.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Mário Bruno (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Maria José Cardoso Lemos
Centro de Letras e Artes da UNIRIO

Prof. Dr. Italo Moriconi Junior
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro

2013

À Adelina Araujo Antonio, minha avó.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo amor. À Bianca Mitrano e a Luiz Carlos de Araujo Antonio, pela compreensão. Aos meus poucos e bons amigos, por estarem sempre perto; especialmente à Milena Martins, ao Renan Mattos e ao Guilherme Preger, pela ajuda de última hora. Ao meu querido orientador, Mário Bruno, pelas palavras e pelos gestos precisos. À professora e amiga Anna Helena Moussatché, por segurar minha mão e me mostrar tanta vida. À equipe do Proalfa, por me deixar fazer parte. À professora Masé Lemos e à Catharina Epprecht, pelas sugestões de leitura. Aos professores Italo Moriconi e Henriqueta Valladares, pelo incentivo. À Lais Martins e à Isabelle Bruno, pelas conversas pós-aulas. Ao meu cardiologista, pelos betabloqueadores. Às chuvas de janeiro, pelos silêncios de água.

Me tornei antigo
porque a vida,
tantas vezes, se demorou.
E eu a esperei
como um rio aguarda a cheia.

Mia Couto

RESUMO

MITRANO, Bruna A. *O peso das mãos: morte, memória e afeto em Cal*, livro de José Luís Peixoto. 2013. 80 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Em *Cal*, livro do escritor português José Luís Peixoto, a morte mostra-se sob diversas perspectivas. Esta dissertação objetiva, primeiramente, reconhecer as singularidades dessas perspectivas, bem como o movimento de identificação entre elas. Considerando que o livro não apenas desvela possibilidades de morte, mas, principalmente, as interseções entre as noções de morte e de vida, buscaremos responder às seguintes questões: é possível saber se, de fato, estamos vivos? A morte é definitiva? Morte e vida são condições excludentes? A temática da memória e dos afetos, inseparável das reflexões acerca da finitude e das noções de presença e ausência, perpassará, inevitavelmente, toda a progressão deste trabalho. Para pensarmos esses temas, assim como seus temas transversais, tomamos como referência conceitos de teóricos da literatura, da filosofia e da psicanálise, como G. Deleuze, J. Derrida, M. Blanchot, F. Nietzsche, S. Freud, B. Spinoza, G. Bataille. O diálogo com e entre pensadores de contextos distintos contribui para dar a esta dissertação seu aspecto fragmentário, na qual as reflexões surgem e resurgem em progressão labiríntica, de limites deslocáveis.

Palavras-chave: Finitude. Presença. Memória. Afeto. Liberdade. Dor.

ABSTRACT

In the book *Cal*, by the portuguese author José Luís Peixoto, death shows itself under several perspectives. In first place, we want to recognize the singularities of these perspectives, as well as the identification motion among them. Considering that the aforementioned book not only unveils death possibilities, but, mainly, the intersections among life and death notions, we pursue to answer the following questions: Is it possible to know whether we are or not, in fact, alive?, Is death something definitive?, Are death and life exclusionary conditions? The thematic of memories and affections, inseparable from reflections about finitude, as well as from presence and absence notions, inevitably, passes through all over the progression of this work. To think about those themes, as well as their transversal themes, we took as references literature, philosophy and psychoanalysis theoreticians' concepts, as G. Deleuze, J. Derrida, M. Blanchot, F. Nietzsche, S. Freud, B. Spinoza, G. Bataille. The dialogue with and among thinkers who have different contexts contributes to give this work its fragmentary aspect, making appear and disappear, in labyrinthine progression, reflections of shifting limits.

Keywords: Finitude. Presence. Memory. Affection. Freedom. Pain.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	10
1	A VIDA VIVA.....	15
1.1	Vida-Vício.....	15
1.2	Narrativas Falsificantes.....	18
1.3	Afeto e Alegria.....	19
1.3.1	<i>Amor Fati</i>.....	20
2	VIDA E MORTE: ENTRECORTES.....	24
2.1	Vida em Morte.....	24
2.2	Imaginar é Ver.....	26
2.3	A Morte Viva.....	27
2.3.1	<u>O Medo da Morte</u>.....	29
2.4	Morte em Vida.....	30
2.4.1	<u>Nudez</u>.....	32
2.4.2	<u>Desesperança e Morte</u>.....	33
3	NO LIMIAR DA LOUCURA.....	35
3.1	Animal-Estar.....	37
3.2	O Fascínio.....	40
4	A MORTE QUE VEM DE FORA.....	43
4.1	O Sentido Trágico da Morte.....	47
4.1.1	<u>Experiência de Eternidade</u>.....	49
5	O SUICÍDIO.....	51
5.1	Pulsão de Morte.....	52

5.2	Faces do Suicídio	54
6	O CORPO	59
6.1	O Corpo Débil	59
6.2	Corpo e Memória	61
6.2.1	<u>Corpo, Memória e Arquivo</u>	63
6.3	O Corpo e a Relação de Forças	63
7	A VILA É O MUNDO	65
7.1	O Menos	65
7.2	Pequeno e Grande	66
7.3	A Experiência	69
7.4	Narrativa e Morte	72
7.5	Desejo de Memória	73
8	CONCLUSÃO	75
	REFERÊNCIAS	77

INTRODUÇÃO

José Luís Peixoto é nome de destaque na literatura de língua portuguesa contemporânea. O escritor nasceu a 4 de setembro de 1974, em Galveias, numa pequena vila do interior do Alto Alentejo, na qual viveu até seus dezoito anos. É licenciado em Línguas e Literaturas Modernas (Inglês e Alemão) pela Universidade Nova de Lisboa. Seu romance de estreia, *Nenhum Olhar*, publicado em 2000, recebeu, em 2001, o prêmio literário José Saramago.

O autor possui, hoje, treze livros publicados: *Nenhum Olhar* (romance), *Morreste-me* (contos), *A Criança em Ruínas* (poemas), *Uma Casa na Escuridão* (romance), *A Casa, a Escuridão* (poemas), *Antídoto* (contos), *Cemitério de Pianos* (romance), *Cal* (contos, poemas e peça teatral), *Gaveta de Papéis* (poemas), *Livro* (romance), *Abraço* (contos), *A Mãe que Chovia* (infantil), *Dentro do Segredo* (relato de viagem). Seus romances foram traduzidos em cerca de vinte idiomas. Está representado em diversas antologias de prosa e de poesia, portuguesas e estrangeiras. É colaborador na revista *Visão* e no *Jornal de Letras*. Como dramaturgo, escreveu três peças: *Anathema*, estreada em 2006, no Theatre de la Bastille, em Paris; *À Manhã*, estreada também em 2006, no teatro São Luiz, em Lisboa; e *Quando o Inverno Chegar*, estreada em 2007, no teatro São Luiz.

O romance *Nenhum Olhar* foi incluído na lista do Financial Times dos melhores livros publicados em Inglaterra no ano de 2007, tendo também sido incluído no programa Discover Great New Writers das livrarias norte-americanas Barnes & Noble. *Cemitério de Pianos* ganhou o prêmio Cálamo Otra Mirada, destinado ao melhor romance estrangeiro publicado em Espanha em 2007. Em 2008, o autor recebeu o prêmio de poesia Daniel Faria com o livro *Gaveta de Papéis*.

Cal foi lançado em dezembro de 2007. O livro, que teve quatro edições, chama atenção pela sua diversidade textual: dezessete contos, três poemas e uma peça teatral. Apenas os poemas são inéditos. Os contos *O sorriso dos afogados*, *Os velhos*, *O homem que está sentado à porta*, *A mulher que sonhava*, *O grande amor do mudo*, *Febre*, *As mãos e as vozes*, *O dia dos anos*, *Na claridade e nas sombras*, *A mulher da horta*, *O último dia de todos os verões*, *A velha Carlota*, *Ti Julha*, *Ver a minha avó*, *A mulher de negro* e *A viúva junto ao rio* foram publicados originalmente em revistas, jornais e antologias. O conto *A idade das mãos*, que abre o livro, foi

publicado anteriormente em brochura pela editora Temas e Debates. A peça *À Manhã*, conforme mencionado anteriormente, estreou em janeiro de 2006.

A diversidade de gêneros somada ao fato de os textos terem sido escritos em contextos diferentes dá ao livro uma estrutura peculiar. Há um “fio puríssimo de luz”, para usar a expressão de Eduardo Prado Coelho¹, que une esses textos, os quais têm em comum a temática da velhice e da morte – por isso o título: a cal está nos túmulos, está sobre (a pá de cal que encerra) ou sob a terra.

José Luís Peixoto, em *Cal*, expõe a velhice como um tempo de ausências, de perdas irreparáveis; é ela, pois, o lugar da falta: “[os velhos] sabiam que havia um lugar dentro deles, o interior de uma gota de chuva, onde faltava algo que tinham perdido para sempre” (*A idade das mãos*, p. 13). Essa falta pesa, tem o peso dos anos acumulados, e é um fardo que se carrega arrastando pés, mas que não pode ser deixado no caminho, porque está no corpo (nas mãos retalhadas, na pele mole e solta, no cinza sujo dos cabelos) ou dentro dele – “Estava velha por dentro” (*A mulher que sonhava*, p. 49).

Corpos e mentes débeis perpassam os contos, os poemas e a peça teatral que compõem o livro. Os velhos de *Cal*, em geral, não são sábios, tampouco lúcidos. Nesse sentido, o autor desconstrói o estereótipo do ancião como portador do conhecimento e do equilíbrio, opondo-se a Sêneca e à tradição cristã, que se ampara nos ensinamentos de um Deus de barba branca. E não somente: os poucos personagens jovens do livro também demonstram fragilidade, tanto no aspecto físico quanto psíquico.

É a partir desse olhar sobre o corpo e a mente que Peixoto deixa a brecha para o que talvez seja o tema-base do livro: a morte. A morte, em *Cal*, mostra-se sob diversas perspectivas. Um dos objetivos deste projeto é pensar as singularidades dessas perspectivas, bem como o movimento de identificação entre elas.

Importa destacar que *Cal* não apenas desvela possibilidades de morte e de vida, mas, principalmente, as interseções entre essas duas condições. Para além de uma definição de vida que toma como esteio a [de]limitação orgânica, o livro suscita questões como: é possível saber se, de fato, estamos (eu e/ou o outro) vivos? A morte é definitiva? Morte e vida são condições excludentes?

¹ Citação do autor na contracapa do livro.

Esta dissertação não traz, a priori, uma definição de morte, tampouco pretende chegar a essa definição, mas se propõe a reconhecer possíveis definições, limitando-se aos temas e subtemas abordados, explícita e implicitamente, nos textos ficcionais da obra escolhida; estendendo-se, quando necessário, a outras obras de ficção. A temática da memória e dos afetos, mote de nossa pesquisa, perpassará toda a progressão do trabalho. Para pensarmos esses três temas (morte, memória e afeto), bem como seus temas transversais, buscamos referências em teóricos da literatura, da filosofia e da psicanálise; a saber: G. Deleuze, J. Derrida, M. Blanchot, F. Nietzsche, S. Freud, B. Spinoza, G. Bataille, W. Benjamin, dentre outros.

Optamos por dividir esta dissertação em oito capítulos, que não somente se complementam, mas que dialogam em perspectiva não linear. As repetições e os retrocessos alimentarão o desenvolvimento de uma pesquisa que se pretende não quantitativa. Ao final, haverá uma breve conclusão.

Durante o processo de leitura e escrita, adotamos a seguinte metodologia: uma interpretação inicial – um tanto obnubilada – dos textos ficcionais, que culminou na divisão temática proposta, e posterior abordagem teórica. Soma-se esse movimento ao diálogo com e entre pensadores de contextos distintos e o resultado é uma dissertação de aspecto fragmentário, o que, de certo modo, reflete o perfil da obra que está no centro de nosso estudo.

À parte os temas centrais (velhice, morte, ruralidade etc.) e as imagens que se repetem (as mãos, a água, a terra), os textos de *Cal* possuem cada qual uma autonomia que dificulta a compreensão das relações entre eles. Por isso, optamos por seguir uma sequência temática. Esses temas, porém, não estão limitados aos capítulos, mas aparecem e reaparecem em progressão labiríntica.

No primeiro capítulo, consideraremos a possibilidade de a morte ser uma condição reversível e de a vida, em determinados momentos, manifestar-se com maior ou menor intensidade. Comentaremos o conceito nietzschiano de *amor fati* e refletiremos a respeito da dupla estrutura do acontecimento, com base na concepção de Deleuze, enfatizando a importância do *querer* e do agir ativamente mediante a efetuação de um acontecimento puro, a contraefetuação.

No segundo capítulo, pensaremos acerca dos limites e das interseções entre as noções de vida e de morte – vida em morte, morte em vida; bem como sobre os conceitos spinozistas de medo e de (des)esperança. A finitude e a consciência da finitude serão analisadas na perspectiva

do *eu* e do *outro*. Refletiremos, também, sobre presença e ausência: haverá uma breve diferenciação entre a ideia de ausência presente e de ausência que é presença. Distinguiremos, ainda, as noções de vivência e experiência, de memória voluntária e involuntária, a partir dos conceitos de Benjamin e Proust.

O tema do terceiro capítulo será a loucura. Especificamente, a loucura dos velhos. Nesse, abordaremos as noções deleuzianas de transcendência e imanência. Seguindo uma via da teoria de Bataille, falaremos sobre as práticas de excesso e de como essas resultam da constatação da finitude e de como resultam nas experiências de eternidade. Ao tratar de loucura e excessos, consideraremos a ideia de Derrida a respeito do pudor que humaniza o homem, a consciência da nudez, a vergonha da nudez e a vergonha da vergonha. E é pensando sobre a consciência e o olhar que vamos, por fim, chegar ao tema do fascínio da ausência de tempo, da teoria de Blanchot, que remete à solidão essencial do escritor, aquele que é também o ator da contraefetuação do acontecimento puro (Deleuze), aquele que faz da escritura um simulacro (Derrida).

No quarto capítulo, falaremos da morte que resulta de fatores externos ao corpo: homicídio e acidente. Partindo do pressuposto de que o homem existe também nos olhos do outro que o olha, ressaltaremos, com base na situação exposta no conto *O último dia de todos os verões*, o contraste entre a morte visível e a vida invisível. Grande parte desse capítulo será dedicada a pensar sobre sentido trágico da morte, bem como a relação entre morte/vida e moral. Para tanto, caracterizaremos o gênero trágico, a partir da concepção nietzschiana e da leitura de Deleuze desta.

O quinto capítulo será sobre o suicídio. Nesse, objetivamos responder a algumas questões presentes em *Cal*. Para isso, consideraremos a visão de Spinoza, a de Nietzsche e a de Blanchot sobre o tema: em que pontos elas se contrapõem e em quais se aproximam. Comentaremos a teoria da pulsão de morte freudiana e observaremos em que aspecto tal pulsão (inconsciente) se relaciona ao desejo (consciente) de morte.

O sexto capítulo será sobre o corpo. O corpo frágil dos personagens de *Cal*. Terá destaque o corpo envelhecido e/ou doente. Nesse capítulo, pensaremos em que sentido os corpos descritos no livro vão de encontro ao padrão estético grego herdado pela sociedade ocidental. Tentaremos compreender as noções de memória no corpo (marcas) e memória do corpo (sentir).

Ao final, comentaremos, resumidamente, a teoria de Nietzsche sobre o corpo e as relações das forças, numa leitura deleuziana: o corpo como fenômeno múltiplo, fruto do acaso.

O último capítulo vai tratar, basicamente, de memória. Memória coletiva e individual, tradição, memória afetiva etc. Estará, ali, a saudade (esse sentimento português) de um tempo vivido e de um tempo não vivido. Haverá uma comparação entre o olhar da criança (presente nos poemas de *Cal*) e o olhar adulto (o dos contos e da peça do livro). Com base em conceitos benjaminianos, falaremos do caráter singular da experiência e de sua evidente atrofia na modernidade, além da relação que essa atrofia estabelece com a morte. Por fim, delinearemos um panorama da presença/ausência da memória na contemporaneidade; e refletiremos, ainda, sobre o papel do escritor numa nova configuração de espaços e suportes.

1 A VIDA VIVA

“Sorria fechado: sorrisos e enigmas, seus. E vinha a vida”

(Guimarães Rosa, *Os cimos*)

1.1 Vida-Vício

O narrador-protagonista do conto *As mãos e as vozes* viu-se morto após a morte de sua companheira. “Durante meses, não soube viver” (p. 68). Durante meses, sua vida esteve suspensa. No entanto, essa condição foi, aos poucos, revertendo-se: “como um vício que se recupera, fui encontrando pedaços de mim” (p. 68). Em determinado momento, percebeu que, devagar, renascia – “Era velho e nascia” (p. 68).

A vida-vício que se pode perder e recuperar torna a morte uma condição, também, transitória, reversível. Não é mais o fim, tanto no sentido de final, pois ganha caráter provisório, como no sentido de finalidade, uma vez que não se vive para chegar à morte – ela é o resultado inevitável da vida, não o objetivo. Ninguém, a princípio, vive em função de sua própria morte.

Aos talvez¹ setenta e dois anos, o velho de *As mãos e as vozes* volta a viver: “estava vivo como nos momentos da minha vida em que me senti vivo” (p. 69). Surge, portanto, a questão: é possível ao homem manter-se vivo durante todo seu tempo de vida biológica? Desapegando-nos da dicotomia vida-morte, podemos enxergar as matizes que vivificam ou mortificam esses dois polos deslocáveis, o pêndulo desajustado que ora pende mais para um extremo que para o outro.

No conto *A idade das mãos*, Ana e o homem, numa etapa imprecisa da trajetória, dão-se conta, cada um, de sua vida. A partir de então, viver lhes parece (e, portanto, torna-se) mais intenso; a tal ponto que, de súbito, os dois velhos (e também a burra) passam a rejuvenescer, a cada manhã, até chegar o momento em que seus corpos recuperam todo vigor que os anos haviam tomado. “Uma certeza imensa, um abismo, dizia que aquele era o momento em que podiam começar a viver” (p. 26).

Ana tinha mais de oitenta anos, “idade de decisões para toda a vida” (pp. 9 e 16). O homem esteve preso por trinta anos – “A prisão era um forte de muros grossos e pesados assente sobre a terra, como uma montanha de pedra. Ana sabia que a prisão era maior por dentro do que por fora [...]” (p. 10) – tanto maior por dentro dos muros de pedra, que guardavam muitas vidas, como por dentro de cada uma dessas vidas, que perderam a liberdade. Foram trinta anos de

¹ A frase “eu talvez tivesse setenta e dois anos” inicia o conto e é repetida durante sua progressão.

espera, trinta anos de vida em suspensão. O homem estava velho e debilitado quando fugiu, quando reviveu. E seus olhos, assim como os de Ana, não tinham idade (p. 18).

Havia uma burra, que “estava a morrer de velha [...] Estava a morrer cansada do tempo e da idade” (p. 23). Ana vendera o animal que já não lhe servia para o trabalho na horta. O conto inicia com a mulher indo buscar, de volta, a burra, que em pouco seria sacrificada. Fica claro que o motivo do arrependimento é a identificação. Ana também estava “cansada do tempo e da idade” e em breve seria inútil para o serviço no campo.

Havia, ainda, com eles, um anjo, de feição jovem (o anjo era uma “criança de luz”) e serena – “O rosto do anjo era o contrário dos muros distantes da prisão” (p. 10). Se a prisão era semelhante à morte, a presença do anjo, ele em si, era a vida: “olharam [Ana e o anjo] para a prisão como se imaginassem a distância entre a vida e a morte, como se pensassem que o mundo é muito vasto” (p. 14).

Numa manhã,

o homem acordou mais leve. Depois de se espreguiçar sentiu vagamente que seu corpo não doía nas partes que costumava doer todas as manhãs. Ana levantou-se pouco depois e começou a organizar tudo na cozinha. Abriu a janela e viu a burra de pé [...]. Embora ninguém tivesse reparado, nas mãos de Ana tinham-se apagado alguns dos riscos feitos pela navalha de retalhar azeitonas (pp. 24-5).

Por fim, “nem o homem nem Ana tinham um único cabelo branco e suas feições eram aquelas de quando ainda não tinham trinta anos e imaginavam muitas coisas no momento em que diziam: para toda a vida” (p. 26). A partir desse ponto, a expressão “para toda a vida”, repetida na progressão da narrativa, é ressignificada. Ela não mais soa como uma ameaça, mas como uma possibilidade, uma crença no porvir; não à toa, será ela a encerrar o conto: “acreditaram que poderiam ser felizes para toda a vida” (p. 26).

Ana tocou a terra e pensou “a sua vida”. Perante a terra, pensou que sua vida era “alguma coisa que podia ser agarrada com a mão” (p. 16). As pequenas epifanias permitem que, em certas parcelas do Cronos, alguns personagens de *Cal* deixem de lado a vida que se estabeleceu como tal para enxergar ou tocar ou qualquer outro sentido atribuído a qualquer dos cinco, seis ou mais sentidos, ela, o que é próprio dela, a Vida. Nessas, eles se tornam muito ou mais vivos (sob a ótica comparativa), em relação a si mesmos e/ou ao outro.

Importa enfatizar que a maioria desses personagens experimenta um “avivamento” de maneira repentina e sem nenhuma causa aparente. Considerando que eles possuem idade avançada e encontram-se desgastados física e mentalmente, podemos supor que o motivo seja a

própria aproximação da morte biológica: a percepção da finitude traz consigo mais vida. No caso dos personagens que demonstram dificuldade de distinguir realidade e fantasia, esse avivamento está diretamente relacionado à perda da razão, como se, uma vez perdida a capacidade de reconhecer os limites estabelecidos pela consciência, fosse recuperada, da infância, uma tendência à experimentação e ao gozo.

Na peça *À manhã*, a personagem Olga perde a lucidez devido à idade avançada. Acredita, então, que Estragão, um vizinho, é sua grande paixão proibida e que Vlademiro, seu marido, é o pai que condena essa paixão. Olga persegue Estragão, fazendo-lhe declarações de amor e, diversas vezes, atira-se aos seus braços, tentando beijá-lo. Ele a evita. Estragão é um homem solitário, que dedica a vida à sua horta. Ao final, porém, ele se deixa envolver pelos delírios de Olga e assume uma relação pautada na irrealidade. Assim como Ana e o homem em *A idade das mãos*, os dois terão toda a vida pela frente (p. 172), pois também rejuvenescem, embora não fisicamente.

Para Olga e Estragão, “o tempo permanece suspenso e infinito” (p. 172). A princípio, parece contraditório que algo possa ser retirado e ainda assim possuir a qualidade de ser infinito. É preciso, entretanto, considerar as diferentes definições de tempo. Recorrendo aos gregos, Gilles Deleuze (2009, p. 64) expõe duas leituras do tempo:

[...] de um lado, o presente sempre limitado, que mede a ação dos corpos como causas e o estado de suas misturas em profundidade [Cronos]; de outro, o passado e o futuro essencialmente ilimitados, que recolhem à superfície os acontecimentos incorporais enquanto efeito [Aion].

No Cronos, só existe o presente, que pode se expandir, abarcando passado e futuro, até o infinito, mas que será sempre limitado, como um círculo. Já no Aion, o presente se divide e subdivide incessantemente em passado e futuro. Ainda que na finitude do instante (pois, não sendo cíclico, nunca retornará ao mesmo ponto), o Aion é ilimitado, e pode ser representado como uma reta (perigosa, labiríntica, tortuosa), que se estende simultaneamente e eternamente nos dois sentidos, passado e futuro (DELEUZE, 2009, p. 170).

Na cena final da peça, o presente vasto e profundo deixou de existir. Houve a suspensão do Cronos. Por outro lado, o tempo permaneceu infinito. Sendo ele ilimitado, somente o Aion possibilita uma experiência de eternidade dentro do instante, pois o seu agora é “puro ‘momento’ perverso”, é o presente da operação pura e não da incorporação (DELEUZE, 2009, p. 173). Houve, portanto, a passagem do Cronos ao Aion, que só pôde ocorrer quando Olga e Estragão deixaram-se gerir pelo inconsciente.

1.2 Narrativas Falsificantes

José Luís Peixoto lança mão de narrativas “falsificantes”, aquelas que questionam a fronteira entre o real e o imaginado, indo de encontro à sucessão cronológica (DELEUZE apud BRUNO, 2008). O tempo infinito da peça *À manhã*, o tempo que retrocede em *A idade das mãos*, o entrecruzamento de tempos no conto *A mulher que sonhava*, todos escapam a uma progressão linear, “cronos-lógica” (infinita sequência de presentes).

Em *A mulher que sonhava*, uma velha, num asilo, acorda feliz. Tinha sonhado que era jovem – “a vida que existe com os olhos fechados” (p. 46). De pé, sorri “como se sonhasse ainda” (p. 46). Acorda novamente, incomodada: tinha sonhado que era velha. No sonho, seu rosto era velho, mas, naquele momento, no espelho, sua pele era lisa e seus cabelos longos e castanhos (p. 47). Passou a manhã e, de repente, sentiu-se velha, como no sonho: “Em instantes, não sabia se o sonho tinha sido antes ou depois de acordar” (p. 48). A partir daí, realidade e sonho se (con)fundem. Os tempos de juventude e de velhice se alternam e se cruzam, de modo que o leitor fica impossibilitado de localizar o agora da narrativa: “Sentia a água no corpo velho, novo. Sentia o calor do lume no corpo velho, novo [...]. Velha, nova, aceitava mais um dia. Queria viver” (p. 52).

Velha ou nova, desperta ou sonhando, queria viver. É preciso, pois, atentar para o título do conto. A mulher, sabemos, sonhava; mas em quais momentos? Teria sonhado durante todo o tempo da narrativa?

No romance *Nove Noites*,² do escritor brasileiro Bernardo Carvalho, lemos: “O sonho é um ponto de vista. É um lugar de onde se vê” (apud PINTO, 2003, p. 81). O narrador é “o sujeito capaz de guiar um olhar para o ponto de vista do sonho, enquanto, simultaneamente, reverte esse olhar para o pesadelo de encarar o fio da navalha do desconhecido” (PINTO, p. 82). Na ficção contemporânea, esse narrador tem o papel de “agenciador” de estruturas referenciais complexas, que “sinalizam para as tentativas de demarcação de territórios ficcionais feitos de areia movediça, fronteiras deslizantes e sujeitos performáticos, que, muitas vezes, não passam de simulacros” (Ibid.).

² CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

A ficção pós-moderna mais atual é herdeira de Lautréamont e Mallarmé, de uma crise do sujeito individual, em que a narrativa é condicionada a uma potência múltipla e heterogênea, que quebra a ordem totalizante do discurso. A subjetividade estabelece a relação entre narrativa e a pluralidade de sentido e de desejo. Inclusive fatos biográficos estão sujeitos a “alteridades interpretativas, decorrentes da complexidade da combinação entre vários fatores, como, por exemplo, memória, percepção seletiva, e subjetividade” (PINTO, 2003, p. 85). Sendo a narrativa, em múltiplos sentidos, uma atividade reinterpretaiva.

1.3 Afeto e Alegria

No conto *A mulher que sonhava*, a menina sonhou que era velha e que estava num asilo; a sua irmã estava morta, a sua mãe estava morta. Seria este um medo inerente ao ser humano: velhice e solidão? E no caso da velha que se vê menina, seria o sonho o oposto do pesadelo, isto é, uma maneira de fugir dos medos da “vida que existe com os olhos abertos”?

A “vida que existe com os olhos fechados”, no limiar entre sono e vigília, sonho e realidade, é aquela que prescinde da consciência. No caso da mulher que sonhava, uma vida mais viva que aquela que a aguardava no abrir de olhos. Citando o escritor Glauco Matoso, no conto *A menina dos olhos*: “O pior pesadelo é saber que era melhor não ter acordado”.³ A mulher que sonhava, no entanto, acorda feliz, pois, apesar e acima de tudo, queria viver. Ela “aceitava” mais um dia, mas ela não apenas aceitava a vida, ela “queria” viver, e esse querer é algo a considerar.

O desejo de vida ou de viver tem destaque, também, no conto *Os dias dos anos*. No dia que completou setenta e dois anos, uma mulher, de tão contente, sentiu-se jovem. O dia transcorreu normalmente. Ninguém, além dela, nem mesmo o marido, lembrou de seu aniversário, mas isso não diminuiu a alegria, que carregava consigo como um segredo. Com setenta e dois anos, sentiu-se “grande e importante” (p. 74).

A alegria silenciosa da protagonista de *Os dias dos anos* é vida, que se contrasta com o som da morte, descrito no início do conto: “Ouvia-se o som do punho na carne e um guincho tímido, o som de matar e o som de morrer” (p. 73). Uma doença, o “mal dos olhos”, havia acabado com sua criação de coelhos. Alguns precisaram ser sacrificados. Enquanto ensacava as

³ MATTOSO, Glauco. “A menina dos olhos”, 2004. Disponível em: <http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/contoscegos>

duas dúzias de coelhos mortos, a mulher só conseguia pensar que em breve faria setenta e dois anos. Sentia-se, antecipadamente, contente pelo aniversário: o desejo de vida diante da morte – vinte e quatro animais mortos, de olhos “remelosos abertos” (p. 74), em suas mãos.

Na teoria spinozista, o afeto de alegria aumenta a potência do homem, conduzindo-o à sabedoria. É preciso, no entanto, destacar que, para Spinoza, um afeto de alegria é uma passagem objetiva a uma situação melhor e não se identifica com o sentimento subjetivo (Cristofolini, 2000). Paolo Cristofolini acredita que a felicidade (sentimento) como alegria (afeto) “pode ser conhecida e compreendida plenamente somente se colhemos a natureza objetiva da alegria na expressão mais completa da alegria mesma, o amor” (Ibid, p. 3). O amor, para Spinoza, é um afeto de alegria associado à ideia de uma causa externa. No conto em questão, a mulher estava feliz pelos seus setenta e dois anos. Mais que isso: diante da morte, sentiu-se feliz por estar viva, aos setenta e dois anos. Naquele momento, a personagem experimentou o amor pela vida e pelo o que é próprio da vida.

1.3.1 *Amor Fati*

Voltemos, aqui, ao exemplo do protagonista de *As mãos e as vozes*, que se sentiu vivo, inesperadamente, na tristeza, ao se despedir de mais outra companheira – dessa vez, a tristeza lhe pareceu “boa e grandiosa”. Spinoza coloca a tristeza entre os afetos primários do homem, juntamente com alegria e o desejo. A tristeza surge, nesse caso, como uma garantia de vida, em oposição à ausência de afetos, a morte, que se instaurou após a perda da esposa – “[...] a sua mão, antes de morrer, a procurar pela minha sobre os lençóis da cama; [...] e eu a pousar a minha mão no centro da sua, a entregar-lhe o coração para que o levasse consigo, definitivamente” (pp. 67-8). Usando a expressão nietzschiana, o homem recupera sua vontade de potência, isto é, seu poder de ser afetado (DELEUZE, 1976).

O velho “não esperava nada e vivia” (p. 69). Spinoza vai chamar atenção para o aspecto passivo da esperança, a qual nunca será por si só um afeto bom. O homem movido pela razão não se deixa guiar pela esperança, pois ela é fruto da imaginação, o mais baixo gênero de conhecimento. A esperança está diretamente relacionada ao medo, pois a pessoa guiada pela esperança teme que o acontecimento esperado possa não acontecer (SPINOZA apud BOROS,

2009) e, dessa forma, tem dificuldade em lidar com o acaso. Por outro lado, a esperança, ao contrário do medo, é um afeto de alegria, e a alegria não pode deixar de ser boa (Ibid.).

O protagonista do conto supracitado não perdeu a esperança, mas já não esperava que os acontecimentos fossem compatíveis com seus desejos e necessidades – os acontecimentos jamais estarão à altura do ego, se o ego não estiver à altura dos acontecimentos. Deleuze (2009) afirma que o ressentimento contra o acontecimento é o que torna nossas chagas repugnantes. Não se trata, nesse caso, de resignação, pois a resignação pode carregar consigo o ressentimento. Mais que apenas aceitar, o homem precisa querer o acontecimento.

Querer o acontecimento é, por exemplo, desejar a morte, como o fez Joe Bousquet, para que essa morte querida, a “apoteose da vontade”, sobreponha-se às outras mortes, que são em si a falência da vontade (DELEUZE, 2009). Querer o acontecimento, vale dizer, não é querer o que acontece, mas alguma coisa no que acontece, pois o acontecimento não é o que acontece, um acidente, ele é “no que acontece o *puro* expresso que nos dá sinal e nos espera” (Ibid, p. 152, grifo nosso).

A dor é “uma verdade indesejável num mundo de analgésicos”.⁴ O ser humano tende a mascarar – o analgésico não cura, ele impede que a dor doa – as verdades indesejáveis. Assim, querer a dor, ou melhor, querer algo na dor é agir sobre ela e não somente reagir à sua inevitável presença.

É nesse sentido que o *Amor fati* (amor ao destino) é um aliado dos homens livres. Diz-nos Nietzsche:

Quero aprender cada vez mais a considerar como belo o que há de necessário nas coisas: – assim serei daqueles que tornam belas as coisas. *Amor fati*: que esse seja doravante o meu amor. Não quero mover guerra à feiúra. Não quero acusar, não quero acusar nem mesmo os acusadores. *Desviar meu olhar*, que seja essa minha única negação! E, numa palavra, para ver grande: só quero ser um dia afirmador! (2006, p. 162).

Nas palavras de Deleuze:

Que haja em todo o acontecimento minha infelicidade, mas também um esplendor e um brilho que seca a infelicidade e que faz com que, desejado, o acontecimento se efetue em sua ponta mais estreitada, sob o corte de uma operação, tal é o efeito da gênese estática ou da imaculada concepção. O brilho, o esplendor do acontecimento, é o sentido (2009, p. 152).

Novamente, Deleuze (2009, p. 152) cita Bousquet: “Torna-te o homem das tuas infelicidades, aprende a encarnar tua perfeição e teu brilho”; e acrescenta que se tornar digno daquilo que ocorre e, por conseguinte, querer e capturar o acontecimento, tornar-se filho dos

⁴ LISBOA, Adriana. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p. 85.

próprios acontecimentos, é uma maneira de renascer, de fazer para si um renascimento e romper com seu nascimento de carne (Ibid.).

O velho de *As mãos e as vozes* renasceu quando perdeu o medo de ficar só. Apenas ele e o livro, fechado e único, em cima da mesa: a solidão boa e grandiosa. Enquanto não soube lidar com o peso da ausência, viveu como morto, ressentido, julgando-se vítima de uma injustiça do tempo. Da mesma forma, a protagonista de *A viúva junto ao rio* teve sua vida suspensa, durante os quarenta anos em que esteve aprisionada em um quarto, ou mesmo depois: o corpo já não lhe interessava. Bem como o homem de *A idade das mãos*, que viveu como se não vivesse durante os trinta anos em que esteve na cadeia. Houve, nesses casos, a suspensão do tempo de vida, que não deu lugar a um outro tempo, mas a uma falta.

Deleuze nega a ideia de que há mais acontecimentos infelizes que felizes ao considerar a dupla estrutura do acontecimento. Em todo acontecimento, existe o momento presente, aquele que se encarna num estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, no qual o passado e futuro existem em função desse presente definitivo; mas há, “de outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo presente, porque ele é livre da limitação de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral, nem particular [...]” (DELEUZE, 2009, p. 154). Num caso, a vida parece muito fraca para o homem, no outro, é o homem que parece pequeno diante da vida.⁵

O acontecimento se efetua no lugar mais profundo e mais pleno do presente, isto é, no Cronos, o tempo de deus: “o que os homens compreendem como passado e futuro, deus vive no seu eterno presente (DELEUZE, 2009). Tem-se, então, na contramão da figura de deus, a figura do ator. O ator é do Aion, passado-futuro ilimitado que se reflete num presente vazio. É ele, pois, quem pode duplicar a efetuação profunda do acontecimento com uma outra, singularmente superficial, tanto por isso, mais nítida e mais cortante, que vem delimitar a primeira e que não guarda do acontecimento senão o contorno e o esplendor (Ibid.).

Querer o acontecimento, portanto, é contraefetuar sua efetuação, é transmutar o acontecimento puro. É nessa contraefetuação que “a morte se volta contra a morte, em que morrer é como a destituição da morte, em que a impessoalidade do morrer não marca mais somente o

⁵ É nesse sentido que Maurice Blanchot fala das duas faces da morte: a morte pessoal, o acontecimento que se realiza e se cumpre; e a morte impessoal, inapreensível, “a parte do acontecimento que seu cumprimento não pode realizar” (apud DELEUZE, 2009, p. 154). O conceito de dupla morte de Blanchot será abordado no capítulo V desta dissertação.

momento em que me perco fora de mim, e a figura que toma a *vida mais singular* para se substituir a mim” (DELEUZE, 2009, p. 156, grifo nosso).

2 VIDA E MORTE: ENTRECORTES

“[...] um homem morrer apenas porque é um homem, nos leva para tão perto da fronteira invisível entre a vida e a morte que não sabemos mais de que lado estamos. A vida se transforma em morte e é como se essa morte tivesse possuído essa vida o tempo todo”

(Paul Auster, *A invenção da solidão*)

2.1 Vida em Morte

Se nos textos até aqui citados, pessoas rejuvenesceram, renasceram ou reviveram na velhice, no conto *O sorriso dos afogados*, um homem passou a viver depois de morto. Enquanto, em terra, os vivos choravam – “A mulher chorava muito” –, inquietavam-se – “Ao fundo, a multidão inquieta” –, preocupavam-se – “As pessoas falavam talvez preocupadas” (p. 30); dentro do mar, os mortos sorriam. O mergulhador experiente foi em busca da morte e encontrou vida:

Quando lhe pousei a mão no ombro para virar para mim, ele virou-se sozinho. Parou a olhar-me. Assustados, admirados um com o outro, olhámo-nos. Os seus lábios finos. Ele *sorriu*. Eu, com gestos e bolhas, tentei explicar-lhe que tinha a filha e a neta à espera. Ele continuou a *sorrir*. Fez-me sinal para segui-lo [...]. Parámos num sítio da barragem onde nunca tinha ido, um sítio novo, um sítio que tinha nascido ali, naquele momento. Ele *sorriu*. A nadar também, apareceu uma mulher que *sorria* [...]. Tinha o cabelo branco e estava vestida com uma saia modesta e uma camisa com um alfinete de ouro. *Sorria*. Olhavam para mim e deram as mãos. O céu da barragem e a água anoiteciam. Ao subir, virei-me ainda para vê-los de mão dada. Acenaram-me a *sorrir*. Depois, o mundo (p. 30, grifo nosso).

O afogado convida o mergulhador a segui-lo e lhe mostra um lugar novo, um lugar que “tinha nascido ali, naquele momento”. Um lugar que não pertence ao mundo e se assemelha ao céu descrito no primeiro parágrafo do conto – um outro mundo mais justo e mais perfeito e, por isso mesmo, mais “longe de tudo”, distante da terra e seu “desassossego”: “Os pássaros voavam no céu como se voassem num mundo mais justo [...]. Voavam *felizes*. As nuvens ainda mais acima, mais longe de tudo, mais perfeitas, eram pequenas manchas brancas a mostrar que a lonjura do céu é tão infinita” (p. 27, grifo nosso).

Mesmo se pudessem proferi-las, as palavras, naquele encontro, seriam desnecessárias, os sorrisos disseram o que precisava ser dito. O mergulhador, no “mundo”, não viu ninguém a sorrir ou de mãos dadas. Talvez por isso tenha dado ainda uma última olhada, antes de emergir. Para que a imagem, fixada em sua íris, fizesse, já em terra, as duas meninas também sorrirem, quando uma diz “avô” (p. 30).

Há, em *Cal*, diferentes possibilidades de vida em morte. No conto *Os velhos*,¹ deparamo-nos com pessoas biologicamente mortas, mas que permanecem vivas na memória de José Luís Peixoto. *Os velhos* é um relato de episódios da infância do autor, no qual ele mostra que acatou o pedido de sua irmã, feito no dia da morte de um de seus padrinhos: “Nunca te esqueças desse homem bom que hoje nos deixou. Foi isto que a minha irmã me escreveu. Leste estas palavras, mana? Eu não me esqueci” (p. 37). Os dois padrinhos mortos de Peixoto (o padrinho velho e o padrinho novo, ambos velhos) não somente permaneceram vivos na memória de seus familiares (perecível), mas foram “imortalizados” num livro, uma ausência registrada.

O conto *O homem que está sentado à porta* é narrado por um senhor humilde e analfabeto, morador da vila na qual José Luís Peixoto morou até os dezoito anos. Esse senhor fala a respeito do livro que o “filho do Peixoto” publicou e que tem ele, o homem sentado à porta, como protagonista – metalinguagem (o livro dentro do livro) e jogo de espelhos (o autor, o “filho do Peixoto”, é personagem e o personagem, o homem sentado à porta, é narrador): “Quem visse o filho do Peixoto aí a correr pelas ruas como os outros cachopos nunca poderia imaginar que, um dia, ele ainda havia de se lembrar de escrever sobre mim num livro” (pp. 42-3).

Nietzsche (apud BRUNO, 2008), ao discorrer sobre sua própria obra em *Humano, demasiado humano*, reconhece que, se toda a ação do homem, e não somente um livro, acaba por propiciar outras ações, resoluções e pensamentos, isto é, se tudo que acontece se encadeia àquilo que vai acontecer, então existe uma verdadeira imortalidade: a do movimento.

A escrita favorece a rememoração, a qual, no seu caráter não orgânico, excede a memória – orgânica e limitada (DERRIDA apud BRUNO, 2008). Cabe assinalar, no entanto, que, ainda que se pretenda autobiográfica, a escrita jamais será reprodução da presença, pois “arrastada para fora de si a escrita de si habita [...] a região do impossível, do indizível, lá onde a linguagem deixa de ser – ou ainda não é – simples mediação de conteúdos de sentido, e se encontra na interseção do silêncio com a palavra [...]” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 20).

Assim, pode-se pensar a linguagem não como dispositivo representacional, mas como uma estrutura dinâmica produzida por leis internas (FOUCAULT apud DUQUE-ESTRADA, 2009). Não havendo, portanto, relação mimética entre literatura e vida – a arte não imita a vida, mas a vida é construída por ela. No conto *O homem que está sentado à porta*, o que deixa o velho intrigado é saber que o filho do Peixoto escreveu sobre um tempo que ele não viveu, com

¹ Este conto possui caráter autobiográfico, isto é, há correspondência onomástica entre escritor empírico, autor ficcional e narrador.

detalhes que ele não podia conhecer, mas que condiziam com a realidade – a realidade da escritura, que prescinde de uma “real” realidade e que existe somente durante a escrita/leitura.

2.2 Imaginar é Ver

Na impossibilidade de definir os limites do autobiográfico, fala-se em “autoficção”, noção específica da literatura contemporânea, na qual “a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico” (KLINGER, 2011, p. 9). Experiência e ficção mesclam-se num jogo em que o leitor é convidado a participar, sob um pacto estabelecido com o escritor, o pacto autobiográfico, em que ambos os jogadores, desconhecendo as fronteiras, constroem suas próprias noções de realidade. Nas palavras de Silviano Santiago: “[...]é pela estreita viela do desprezo à veracidade que se comunicam a ficção e a autobiografia, o fingimento e o relato pessoal, a estória e a história” (2002, p. 40).

No conto *Ver a minha avó*,² José Luís Peixoto descreve em pormenores alguns dos hábitos prosaicos de sua falecida avó. Não por acaso, o texto se inicia com o vocábulo “Imagino” (p. 181). Ora, imaginar é ver.³ Por isso, o tempo verbal predominante é o Presente. Parece-nos que o autor está, de fato, *vendo a sua avó*:

Ela chama-me: o meu Zé Luís. A voz dela é delicada porque, como os objectos, é antiga. Passou uma vida inteira por aquela voz. Então, ela tem uma lata com biscoitos sortidos, bolachas, bombons embrulhados em pratos. Ela tem uma garrafa de vinho do Porto que apenas me serve a mim. Ela abre o armário, com vidros de correr, de onde tira um cálice pequeno que já estava em muitos Natais, festas de anos, mas que agora apenas me serve a mim. Existem as fotografias emolduradas e vivas, sobre os móveis. Existe o raio de luz diagonal que atravessa a fresta da porta. Existimos um diante do outro (p. 184).

Aqui, cabe citar Walter Benjamin (1993) que, a partir das noções de memória voluntária e memória involuntária sugeridas por Proust, diferencia “vivência” de “experiência”. A vivência, nesse caso, estaria relacionada à memória voluntária, aquela acionada pela consciência e que, embora armazene informações sobre o passado, nada conserva dele. Já a experiência é única e escapa à lembrança, portanto, estaria relacionada à memória involuntária, inconsciente.

Faz parte da memória involuntária tudo aquilo que não foi vivência, pois, em vez de retomar o passado, ela vai superá-lo. É nesse sentido que ela está mais próxima do esquecimento do que da lembrança, visto que, mais do que foi vivido, importa o exercício de rememoração

² Também de caráter autobiográfico.

³ O verbo “imaginar” não remete ao passado, como os verbos “lembrar”, “recordar” etc.

(BENJAMIN, 1993). Nas palavras de Maurice Blanchot (2011, p. 89): “As lembranças são necessárias, mas para serem esquecidas, para que nesse esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, nasça finalmente uma palavra [...]”.⁴ Experiência significa, neste ponto: contato com o ser, renovação do eu nesse contato”.

A memória involuntária é movimento, ação, e somente ela pode gerir afetos, uma vez que extrai do inconsciente as impressões realmente significativas (BENJAMIN, 1993). Peixoto, portanto, imagina-se diante daquilo que não apenas vivenciou, mas que experimentou, no passado. Somente ao final do texto, precisamente no último período, é revelada a ausência da avó: “E ela talvez se alegre no lugar onde estiver [...]” (p. 185).

Essa ausência, vale dizer, é presença, e se distingue da “ausência presente” mencionada no conto *A idade das mãos*: “Ana levantava o rosto para o anjo e sabia que ele também via o rosto passado da burra, a sua ausência presente” (p. 11). Nesse caso, quem se fazia presente não era a burra, mas a sua ausência. Via-se não o rosto, mas o “rosto passado” do animal. Ora, uma ausência presente, que não se ausenta, não será nunca presença, mas uma ausência ainda maior.

Em *A viúva junto ao rio*, último conto de *Cal*, a ausência está, também, presente. Uma mulher, prisioneira de sua própria mãe, observa, ao longe, seu amado que, todas as manhãs, senta-se à margem do rio, debaixo de uma árvore velha, onde, um dia, beijaram-se. Certa manhã, no entanto, ele não aparece: “Essa manhã demorou mais tempo do que os anos em que, ao acordar, sabia que iria vê-lo lá longe, com os contornos recortados pelo rio. Fiquei toda a manhã a olhar o seu espaço vazio debaixo da árvore velha. Ele não estava lá, mas *estava lá a sua ausência*” (p. 197, grifo nosso). Nas manhãs seguintes, o homem não se sentou à margem do rio. A esperança da mulher “morreu” no dia em que cortaram a árvore velha (era como se cortassem sua própria carne). O homem nunca mais se sentou à margem do rio. Ele havia morrido. Não há menção de sua morte no texto, porém, sabendo-se que ele, há tempos, envelhecia – “A forma do seu corpo a envelhecer. Os seus gestos a envelhecerem com lentidão” (p. 197) –, a sua ausência tem peso de morte. Não à toa, o título “*A viúva*” *junto ao rio*.

2.3 A Morte Viva

⁴ Blanchot se refere, aqui, à palavra poética, literária.

Assim como em *Os velhos* e *Ver a minha avó*, no conto *O grande amor do mudo*, um homem morto vive na memória afetiva, na mente pouco sã, da velha Gertrudes. Mas não somente. Ele retorna à vida como flor. No local onde o mudo havia sido enterrado, nasceu uma flor bravia de raízes longas que penetraram seu corpo morto. “Aquilo que tinha sido a vida do mudo entrava por essas raízes e corria dentro dessa flor. Ninguém sabia, mas o mudo era essa flor” (p. 56). Ora, “alguém de quem gostamos muito, o amor, ficará nas árvores, continuará a crescer, como uma criança, dentro dos troncos e dos ramos mais finos das árvores” (p. 190), é o que lemos em *A mulher de negro*.

Na ausência da coisa/pessoa amada, resta a ideia desta, que se inscreve no campo da imaginação, ou seja, na potência de representar as coisas/pessoas ausentes como se estivessem presentes (CRISTOFOLINI, 2000). Na teoria spinozista, essa capacidade pode se revelar como fraqueza da natureza humana, quando não há a consciência da ausência (ilusão), ou como virtude, quando há consciência da ausência real daquilo que foi evocado (Ibid.).

O homem é livre quando é capaz de evocar a presença possível do ausente na consciência de sua ausência (SPINOZA apud CRISTOFOLINI, 2000). No entanto, essa liberdade é condição raríssima. Spinoza usa o termo *desiderium* (senso de falta) para se referir ao afeto que surge ao lembrarmos de uma coisa que foi causa externa de um afeto de alegria, mas que não está mais presente. Segundo Spinoza (apud CRISTOFOLINI, 2000), estaríamos predispostos à alegria de quando a coisa estava presente, no entanto, essa predisposição, na maioria das vezes, é abafada pelas imagens das coisas que excluem essa presença, e o resultado disso é uma paixão nociva.

No caso de amor por uma pessoa já morta, a consciência da ausência e a dor permanecem unidas. Porém, essa dor não é necessariamente um afeto de tristeza, mas pode se inscrever no horizonte da sabedoria (CRISTOFOLINI, 2000). Na opinião de Paolo Cristofolini (2000, p. 7), “se Spinoza tivesse dado uma definição da dor, não poderia extraí-la senão da definição de amor”, e o amor, por sua vez, não pode nunca cessar de ser uma alegria. A consciência da ausência é, num só tempo, alegria e dor: “alegria como perfeição da transparência e dor lancinante da ausência” (Ibid.).

Em *A Gaia ciência* (2006), Nietzsche vai dizer que há tanta sabedoria na dor quanto no prazer. Ambos atuam como forças conservadoras da espécie. Se não houvesse dor, a espécie humana haveria desaparecido. Nietzsche usa a imagem do navegador que, na tempestade, dá ordens para que arriem as velas do navio. O navegador-homem deve ser treinado a orientar a vela

de várias maneiras, para que o navio não seja engolido pelo mar. A dor, nesse sentido, é um sinal de segurança que leva o homem a reduzir a energia: “é preciso que saibamos viver com a energia reduzida” (NIETZSCHE, 2006, p. 185). Porém, “há homens que, com a aproximação da grande dor, ouvem a ordem contrária e nunca têm ar mais altivo, mais belicoso, mais feliz do que quando a tempestade chega, é a própria dor que lhes dá seus instantes mais sublimes” (Ibid.). Esses, Nietzsche chama de “heróicos”.

2.3.1 O Medo da Morte

No conto *A mulher de negro*, um homem vai ao encontro da morte, personificada numa mulher, velha, vestida de negro. “Vimo-nos como se nos encontrássemos, como se tivéssemos perdido havia muito tempo e nos encontrássemos. O tempo deixou de existir” (p. 189). Ele já a conhecia: “Eu encontrei a morte muitas vezes. Há instantes em que a morte me toca” (p. 189). O homem aproxima-se da morte, permite que lhe toque. A morte aí é viva, é palpável como a terra e, assim como a vida, pode “ser agarrada com a mão” (p. 16, *A idade das mãos*).

Na concepção spinozista, não há nada que o homem sábio tema menos que a morte. Spinoza compara o homem que teme a morte a um homem doente, que vive na constante busca dos remédios que vão curá-lo, pois pretende chegar ao bem escapando do mal. O homem guiado pela razão, ao contrário, deseja o bem e, assim, naturalmente escapa do mal (SPINOZA apud JAQUET, 2003).

Não obstante, Spinoza considera a morte algo absolutamente temível. Diferentemente dos sábios estóico e epicurista, o sábio spinozista não é indiferente à morte, pois, para ele, ela não é um bem nem algo que possa ser desprezado. Ainda que se diminua, o medo nunca será totalmente anulado, visto que é inerente à condição humana. Porém, o sábio não é guiado pelo temor, mas pela razão e, por isso, medita sobre a vida (SPINOZA apud JAQUET, 2003).

O homem movido pelo medo é um supersticioso que antecipa sua destruição, pois a tentativa de remediar o mal traz um mal ainda maior (SPINOZA apud JAQUET, 2003).⁵ Isto é, o medo da morte pode matar, numa espécie de suicídio lento e inconsciente.

⁵ No conto *A mulher de negro*, entretanto, há a sugestão de um suicídio. Sobre o suicida, Spinoza apresenta a opinião radicalmente contrária: não há liberdade no suicídio, mas a passividade extrema. O homem que se mata é, necessariamente, dominado por causas exteriores à sua natureza. Comentaremos a concepção spinozista de suicídio no capítulo V desta dissertação.

Vale enfatizar que, para Spinoza, a morte é o mal supremo, o máximo da impotência. Ela destrói a relação de movimento e repouso entre as partes do corpo. Elimina a possibilidade do corpo de ser afetado, e um corpo é tanto mais perfeito quando mais ele é apto para agir e padecer de diversas maneiras. Por outro lado, a morte não só é inevitável como também necessária. Spinoza considera que o homem é eterno, mas não imortal. A eternidade, nesse caso, diz respeito a uma parcela do ser: o entendimento das ideias adequadas. Já a morte está relacionada ao corpo. A eternidade, nesse sentido, não é capaz de suprimir nem vencer a morte porque não é uma ressurreição nem uma sobrevida (SPINOZA apud JAQUET, 2003).

2.4 Morte em Vida

“Talvez os deuses sejam gentis conosco, tornando a vida mais desagradável à medida que envelhecemos. Por fim, a morte nos parece menos intolerável do que os fardos que carregamos”

(Sigmund Freud)⁶

Ainda em *A mulher de negro*, observamos que a terra, geralmente símbolo de fertilidade, a origem de toda a vida, é descrita como usada, gasta, seca, solta e morta (p. 187). Muitas gerações passaram por ela, pisaram-na. Mais que isso: muitas gerações estão nela. É matéria viva (orgânica) em decomposição, que contém em si toda a gente morta. Em *Cal*, José Luís Peixoto subverte referências, rasurando os limites entre morte e vida. O conto *Ti Julha* é um exemplo dessa deslimitação. As mortes até aqui mencionadas são vida e em nada se equiparam à morte burocrática que vemos nesse texto. Julha estava velha e muito doente, no que sua morte trouxe alívio aos familiares – “[...] há já algum tempo que *Ti Julha não era ninguém*. Já não conhecia a filha, urinava na cama e dizia coisas que ninguém entendia” (p. 176, grifo nosso).

Julha, antes de morrer, torna-se pura *zoé*. Giorgio Agamben (2002) diferencia a vida simples (*zoé*) da vida qualificada, política (*bíos*). *Zoé* é a vida nua. O adjetivo “nua” no sintagma “vida nua” corresponde ao termo grego *haplôs*, com o qual a filosofia antiga define o ser puro (AGAMBEN, 2002, p. 187). Pode-se dizer, portanto, que *zoé* é uma vida pura. Agamben destaca que a política ocidental é, desde sua formação, uma biopolítica – o Estado não tem interesse no simples viver, mas na dimensão prática da vida –, o que “torna vã toda tentativa de fundamentar

⁶ Entrevista concedida ao jornalista americano George Sylvester Viereck, em 1926. O *Boletim da Sigmund Freud Haus* publicou uma versão condensada, em 1976. O texto integral havia sido publicado no volume “Psychoanalysis and the Fut”, número especial do *Journal of Psychology*, de Nova Iorque, em 1957. Tradução para o português: Paulo César Souza. Fonte: <<http://www.ufrgs.br/psicoeduc/psicanalise/entrevista-de-freud/>>.

nos direitos do cidadão as liberdades políticas” (Ibid.). É nesse sentido que, em termos reais, ela deixa de ser uma política de vida para se tornar uma tanatopolítica.

A busca desenfreada de poder sufoca a vontade de potência e as forças reativas desenvolvidas se voltam contra as forças ativas, cindindo-as; eis a máxima “dividir para dominar”.⁷ E no que tange ao corpo, a sociedade mercantilista, sob os ditames do capital, agarra-se à ideia de qualificação, esquartejando o organismo para satisfazer seu desejo sórdido de especificação.

Quando José Luís Peixoto⁸ vai ao velório de Julha, é elogiado e parabenizado pelos livros publicados e prêmios recebidos. Naquele momento, a morte fica num plano secundário, quase esquecida, num descaso kafkiano. Todos estavam absortos na vida, confiantes na vida.⁹ Somente Peixoto mantém um certo recolhimento, pois lembrava com afeto de uma Ti Julha que o conheceu menino, quando nem supunha tornar-se, algum dia, um escritor de prestígio. Talvez por isso, depois, já sozinho, tenha chorado – não apenas por Ti Julha, mas pela perda de algo irrecuperável: “porque a gente corremos pela rua da vila [...] e ainda não temos a cegueira de ser grandes (p. 180).

Numa sociedade que privilegia a dimensão utilitária da vida, o culto à morte, muitas vezes, perde seu caráter afetivo, é administrado burocraticamente, e a atmosfera de comoção faz-se artificial, exercício de mera formalidade. A morte de uma pessoa idosa e doente é de certa forma aguardada – “As pessoas choram menos com os velhos. As pessoas pensam: são velhos” (*O sorriso dos afogados*, p. 29). A vida da personagem Julha já não era útil e, portanto, ela estava morta antes de morrer (biologicamente): “há já algum tempo [...] não era ninguém”.

Um velho doente não morre de uma vez, morre um tanto a cada dia. Uma pessoa, velha ou jovem, doente ou saudável, começa a morrer a partir do momento que se reconhece ou é reconhecida morrendo. Por doença, pelo apagamento no outro ou por medo da morte, pode-se morrer a conta-gotas.

A morte é uma grande transformação na natureza do homem. Spinoza observa que um corpo pode morrer sem, contudo, transformar-se em cadáver. Um homem, ainda em vida orgânica, pode sofrer mudanças tais e assumir uma natureza absolutamente distinta da anterior. O próprio processo natural de envelhecimento modifica tão completamente a forma física de uma

⁷ A noção nietzscheana de distinção de forças (ativa e reativa) será comentada no capítulo VI desta dissertação.

⁸ No conto *Ti Julha* há correspondência onomástica entre autor empírico, autor ficcional e narrador.

⁹ Referência ao poema “Momento num café”, de Manuel Bandeira.

pessoa que essa só pode afirmar ter sido, um dia, bebê ao observar os outros. Spinoza chama a atenção, também, para a transformação de caráter psicológico e dá o exemplo de um poeta espanhol que perdeu a memória, tornando-se irreconhecível (SPINOZA apud JAQUET, 2003).

Na concepção spinozista, a morte pode se revestir de várias formas, sendo a de ordem biológica apenas uma delas. Porém, Spinoza não afirma que o homem velho e o amnésico estão mortos, mas prefere deixar a definição de morte em suspenso (para não dar aos supersticiosos matéria a novas questões). E conclui que uma verdadeira meditação sobre a morte seria impossível, pois há muitas indeterminações e incertezas das ideias a respeito deste assunto. Aquele que se aventura a especular sobre a morte corre o risco de se pautar em superstições, as quais, Spinoza vai dizer, levam o homem à perdição (apud JAQUET, 2003).

2.4.1 Nudez

A velha Carlota, no conto homônimo, pensa em se matar. Ela repete “já não presto para nada” (p. 91). Deixa de cumprir seu ritual matinal, deixa de lado seus afazeres, despe a camisola e, nua, chora. A nudez, nesse caso, não é mero enxerto. O corpo que supomos envelhecido, conforme a descrição das mãos – “a pele solta, a veias, os ossos” (p. 91) –, exposto diante dum menino é uma imagem que impressiona.

Jacques Derrida vai nos lembrar de que a consciência da nudez diferencia o homem dos outros animais. A exceção do homem, “nenhum animal imaginou jamais se vestir. O vestuário seria próprio do homem, um dos “próprios” do homem” (DERRIDA, 2002, p. 17), pois somente ele “tem o sentido da nudez, o pudor e a vergonha” (Ibid, p. 18). O desejo de se anular, de desistir da vida, leva Carlota a se desfazer, por um momento, de uma propriedade que, dentre outras, a caracteriza como ser humano: o pudor.

Em *O animal que logo sou (a seguir)*, Derrida nos mostra que a nudez está no olhar. Ou melhor, no não olhar. Na inocência do olhar. Só há nudez na passividade, na exposição involuntária de si: “sou-lhe passivamente apresentado nu, sou visto, e visto *nu*, antes mesmo de me ver visto” (DERRIDA, 2002, p. 29). Isto é, há nudez em [não] ver-se visto nu pelo outro, sob um olhar “cujo fundo resta sem fundo”, o olhar de “cego extralúcido”, que não olha os olhos (deles nem sabe a cor), mas olha o olhar. Ver (sem ver?) aquele que nos olha, o outro, o completamente outro e não o eu-outro, o qual Derrida representa como um gato ou um animal

qualquer que, numa proximidade insuportável, olha-nos com seu olhar animal que dá o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano (Ibid.).

2.4.2 Desesperança e Morte

No conto *A velha Carlota*, a mulher que não era tocada há cinquenta anos, sentia-se inútil – autoimagem comum em uma sociedade midiática que reverencia o corpo jovem, saudável, e relega os *seus* velhos ao isolamento. O garoto (autor-narrador ficcional), no entanto, viu, para além da nudez, a vida que ainda latejava naquele corpo desgastado. Carlota, para ele e os demais meninos, tinha sua representatividade, seu papel, na vila em que moravam; tanto por isso, o conto se encerra com a réplica: “Não diga isso, Ti Carlota, a gente gostamos muito de si” (p. 92).

Os lábios da velha Carlota não eram beijados há cinquenta anos. Ela já não esperava por um beijo. Ela, ao que parece, não esperava por nada. Em *A viúva junto ao rio*, uma mulher e um Deus perderam, assim como Carlota, a esperança – “Nem eu, nem Deus esperamos nada” (p. 198). Após quarenta anos de isolamento, presa num quarto, acorrentada, a liberdade já não fazia sentido para aquela mulher. Seu amado e sua mãe haviam morrido. Seu corpo estava envelhecido: “A pele caía-me dos braços. Os meus cabelos eram fios de cinza. As minhas mãos perderam a forma” (p. 197). E Deus, uma figura que tanto pode representar a vida como a morte – na simbologia cristã, é Ele quem dá e quem tira a vida –, permanecia ao seu lado.

Havia, entre a mulher e Deus, o silêncio. Somente o rio falava – as palavras serenas da água. Esse silêncio vai de encontro ao silêncio dos contos *O dia dos anos* e *O sorriso dos afogados*. Se aquele reflete uma serenidade alegre, esse reflete uma solidão triste e tem peso de morte. A viúva, se falasse, suas palavras – ela sabia – seriam como as da mãe, feitas de ferro; teriam o peso que as palavras das águas não têm.

Deus e a viúva estavam velhos, somente o rio continuava jovem. “O rio é sempre jovem. Podem passar séculos. Pode passar toda a eternidade. O rio é sempre jovem. Há quarenta anos, o rio era exactamente igual” (p. 191). O rio será sempre jovem, pois “o seu corpo é de água” (Ibid.). A água simboliza a vida, e o revés dela é a morte: a terra seca, morta (p. 187). No conto *Febre*, por exemplo, uma mulher se percebe, a cada dia, mais quente e mais seca – “não suava nem uma gota de suor. Nada, só um calor seco” (p. 63) –, até, involuntariamente, incendiar-se –

“[...]as chamas até ao céu a saírem pelo telhado, pelas janelas, e que a chuva de março não conseguia apagar” (p. 65).

Tanto Deus, a viúva e a velha Carlota não esperavam *nada*. Em *A divina comédia*, Dante Alighieri descreve o inferno como o lugar dos que deixaram para trás *toda* a esperança.¹⁰ A porta do inferno de Dante é aberta, o homem pode escolher morrer, mas ele é antes avisado que, uma vez tendo entrado, não poderá voltar à vida. A morte aí é irreversível. Uma vez morto, perde-se a liberdade, o dom de escolher. A morte, para Dante, é o último passo, o fim da possibilidade de mudar, por isso, já não faz sentido, para aquele que morre, carregar consigo nem a menor das esperanças.

Para Spinoza, a esperança é uma afecção duvidosa. A vida ativa de um homem movido pela razão não se detém na esperança. Porém, se o homem da imaginação busca a razão, o homem da razão não é capaz de livrar-se completamente da imaginação – ambos são instigados pelo temor e amparados pela esperança. “É incomparavelmente melhor, para eles, anelar pelo estado esperado dos acontecimentos do que fugir dos temidos” (BOROS, 2009, p. 15). Ou seja, todo ser humano vivo tem, necessariamente, alguma esperança, por menor que seja. Assim, uma pessoa sem qualquer esperança só pode viver como se não vivesse, como se estivesse, em vários sentidos, no inferno de Dante.

Destarte, a viúva e velha Carlota vivem como se estivessem mortas. Porém, Carlota estava viva para o menino narrador. Já Ti Julha estava morta para seus familiares (presença que é ausência). Julha, nesse sentido, é o oposto da avó em *Ver a minha avó*, que permanece viva no outro, tal qual o padrinho em *Os velhos* e o mudo em *O grande amor do mudo* (ausência que é presença), os quais, juntamente com o afogado em *O sorriso dos afogados*, vivem na morte biológica. Vemos, portanto, as possibilidades de morte em vida e de vida em morte, sob duas perspectivas: a do *eu* e a do outro.

¹⁰ “Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate//Queste parole di colore oscuro/vid' òo scritte al sommo d'una porta” – Canto III, versos 9-11. ©VirtualBooks 2000.

3 NO LIMIAR DA LOUCURA

Tudo o que temos é esquecimento
A noite fria, o passar do vento
São sombras de mãos, cujos gestos são
A ilusão madre dessa ilusão

(Fernando Pessoa, *Poemas dramáticos*)

No conto *A viúva junto ao rio*, uma mulher foi acorrentada e aprisionada num quarto, a mando de sua mãe, por quarenta anos. Durante esse tempo, comia pouco e enfraquecia. Passados alguns anos, os criados deixaram de trocar as suas roupas. Velha e sem forças para sequer subir para a cama, dormia no chão. Seu corpo doía, mas o corpo já não lhe interessava. Numa tarde, Deus entrou no quarto, sentou-se ao seu lado, segurou suas mãos e, juntos, choraram.

A narrativa antirrealista, em primeira pessoa, desenvolve-se a partir da memória “desconfiável” da velha. Mesmo antes de a narradora referir-se à presença física de um Deus velho e triste, todo o relato se aproxima do absurdo – a prisão, as correntes, por quarenta anos. O texto se afasta de uma verossimilhança, na medida em que deixa prevalecer o olhar da narradora, embaçado por uma mente que, assim como seu corpo, sofreu o desgaste da passagem dos anos.

A falta de lucidez será uma constante entre os velhos de *Cal*. A perda da consciência, nesse caso, vai funcionar como um prenúncio da morte. No conto *Febre*, uma mulher, algum tempo antes de morrer, passou a enxergar tudo à sua volta, a sua casa, em tons de amarelo – “Um amarelo que não era o ruço do tempo, nem o dourado das coisas boas que envelhecem, mas um amarelo intenso, como a luz de uma lâmpada baça, incandescente” (p. 61). Quando fechava os olhos, a fuga, até a escuridão era amarela, um amarelo infinito e sem formas, ainda mais asfixiante que o amarelo da casa.

E ela também amarelecia – os olhos, outrora azuis, tornaram-se amarelos, um amarelo vivo e feroz. Sentia-se quente, mas sabia que não era febre, pois não tinha quaisquer sintomas além do calor que vinha de dentro de si – “[...]uma combustão lenta de brasas sob a pele” (p. 63). A cada dia, tudo ficava mais amarelo e mais quente. Numa manhã, ao acordar, reparou que, do seu corpo, saíam vultos amarelos e luminosos. Sentiu, também, que “o calor lhe rasgara a pele e a queimava em tudo, os seus pensamentos, o seu nome, as suas esperanças mais pequenas” (p. 64). Ao final do conto, a mulher, involuntariamente, incendeia-se.

Na proximidade da morte, a protagonista de *Febre* é destituída de toda sua esperança – até a “mais pequena”. Essa perda total da esperança, como já dissemos, é uma impossibilidade para

qualquer pessoa viva. Podemos, portanto, interpretá-la como um prelúdio da morte. A mulher é destituída, também, de seus pensamentos e de seu nome. Deleuze, ao discorrer sobre os acontecimentos puros no romance *Alice no país das maravilhas*, vai dizer que o nome próprio

[...] é garantido pela permanência de um saber. Este saber é encarnado nos nomes gerais que designam paradas e repousos, substantivos e adjetivos, com os quais o próprio conserva uma relação constante. Assim, o eu pessoal tem necessidade de Deus e do mundo em geral. Mas quando os substantivos e os adjetivos começam a fundir, quando os nomes de parada e repouso são arrastados pelo verbo de puro devir e deslizam na linguagem dos acontecimentos, toda identidade se perde para o eu, o mundo e Deus (DELEUZE, 2009, p. 3).

A velha do conto *Febre* experimenta, pouco antes de morrer, uma vida de puro devir. De acordo com Deleuze, na proximidade com a morte, há um momento que não é mais que “uma vida”. A vida individual dá lugar a uma vida impessoal, porém singular, que libera um puro acontecimento, sem interferências de subjetividade e objetividade: “vida imanente trazendo os acontecimentos ou singularidades que apenas se atualizam no sujeito e no objeto” (DELEUZE, 2004, p.3).

Vale recordar, aqui, a cena final de *Gritos e Sussurros*, obra-prima de Ingmar Bergman, em que a personagem Agnes, doente em estágio terminal, experimenta, durante um instante, a perfeição:

Todas as minhas dores se foram. As pessoas que mais amo em todo mundo estavam comigo. Podia ouvi-las conversando ao meu redor. Podia sentir a presença dos seus corpos, o calor das suas mãos. Queria prender aquele momento fugaz e pensei: haja o que houver, isto é felicidade. Não posso desejar nada melhor. Agora, por alguns minutos, posso viver a perfeição. E eu me sinto profundamente grata à minha vida, que me dá tanto.¹

Agnes distinguiu, naqueles minutos em que esteve ao lado das pessoas que amava, a felicidade. Ao redor, não mais os relógios da casa a anunciarem a passagem das horas, mas a natureza limpa, em tom celestial. Num instante, Agnes viu/ouviu/sentiu a vida (e não mais a morte, já tão próxima). Todas as suas dores se foram, como se já não estivesse sob o domínio físico: transcendência.

Segundo Gilles Deleuze (2004), o campo transcendental não se remete a um objeto nem pertence a um sujeito, mas se apresenta como pura consciência a-subjetiva, pré-reflexiva pessoal, duração qualitativa da consciência sem *mim*. Deleuze considera que a consciência só pode se exprimir ao se refletir num sujeito que a remete aos objetos, por isso, enfatiza que o campo transcendental não pode se definir por sua consciência, que apesar de lhe ser co-extensiva, se subtrai a toda revelação (Ibid.).

¹ Fala final da personagem Agnes, de *Gritos e Sussurros*, filme de Ingmar Bergman. Fonte: setimoprojetor.blogspot.com. Tradução desconhecida.

Na ausência de consciência, o campo transcendental se define como puro plano de imanência. A imanência não está em alguma coisa, ela não depende de um objeto nem pertence a um sujeito: a pura imanência é nada além de “uma vida”. Fichte (apud DELEUZE, 2004) apresenta o campo transcendental como uma vida que não depende de um Ser e não se submete a um Ato: consciência imediata absoluta. O campo transcendental, portanto, define-se por um plano de imanência e o plano de imanência por uma vida (DELEUZE, 2004).

Embora a imanência independa de sujeito e objeto, ela se atualiza neles. “O acontecimento imanente se atualiza num estado de coisas e num estado vivido que faz com que ele ocorra” (DELEUZE, 2004, p. 4). Os acontecimentos ou singularidades dão ao plano de imanência toda sua virtualidade,² enquanto que o plano de imanência dá aos acontecimentos uma plena realidade (DELEUZE, 2004).

Uma vida de pura imanência, para além do bem e do mal, não está somente no momento em que a vida individual se afronta com a morte, mas em todos os momentos que atravessam o sujeito vivo, pois essa vida indefinida não tem momentos, mas entremomentos, entretempos: “Ela não sobrevém nem sucede, mas apresenta a imensidão do tempo vazio em que se vê o acontecimento ainda porvir e já transcorrido, no absoluto de uma consciência imediata” (DELEUZE, 2004, p. 3).

3.1 Animal-Estar

Na peça *À manhã*, Olga acredita ser jovem e já não reconhece as pessoas com as quais convive. Para ela, o marido é seu pai e Estragão, um vizinho, seu namorado. Em todo lugar, acredita ver crianças que a incomodam, deboçam dela. É acompanhada por uma cadela também invisível, a Ladina, pela qual demonstra muito carinho. Parece alheia aos acontecimentos à sua volta, até, por fim, experimentar, quando Estragão a olha nos olhos, um tempo de devir ilimitado.

Em *O grande amor do mudo*, a velha Gertrudes, assim como Olga, já não vivia sob o controle da consciência. Sua casa estava sempre aberta e quando o menino narrador entrava, parecia que ela já o esperava: “Começava a falar com conversas a meio, como se já estivesse a falar para mim antes de eu chegar” (p. 54). Gertrudes se comportava de maneira a chamar a atenção das pessoas da vila – “as pessoas diziam que [ela] já não tinha o juízo todo” (p. 54). Não

² Virtual, aqui, não assume o sentido de irreal, mas de algo que contém sua realidade própria.

foram poucas as vezes que o menino narrador viu a mulher repousar a bolsa de compras no meio da rua, suspender a saia e urinar no chão.

Urinar no chão, erguer-se e continuar sua caminhada, com naturalidade, é um gesto que expõe, da velha Gertrudes, a sua animalidade. Em *O animal que logo sou (a seguir)*, Jacques Derrida diz que o pudor distingue os homens dos animais; tanto o pudor inicial, o mal-estar mediante a exposição involuntária de si, a nudez diante do outro, quanto o pudor de se saber visto nu, de se ver sendo visto nu, isto é, o pudor do pudor. Os animais não podem estar nus porque são nus, eles não têm o sentido da nudez – “nus sem o saber, os animais não estariam, em verdade, nus” (DERRIDA, 2002, p. 17). O que é próprio do animal é ser nu sem saber, é ser “tão alheio ao pudor quanto ao impudor” (Ibid, p. 18). Perder o pudor é, nesse sentido, despir-se de uma parcela de sua humanidade.

A humanidade e a consciência da humanidade dão ao homem o incômodo em se saber visto nu, a dificuldade de calar em si um protesto contra a indecência, o mal-estar em ter o sexo exposto a um animal (o outro) que o olha apenas para ver – “sem se privar de mergulhar sua vista, para ver, com vistas a ver, em direção ao sexo. *Para ver*, sem ir lá ver, sem ainda tocar nele, e sem ainda lhe dar uma mordida, embora essa ameaça permaneça à flor dos lábios ou na ponta da língua” (DERRIDA, 2002, p. 16). Isto é, o mal-estar de um animal (homem) nu diante de outro animal, um “animal-estar”. Vergonha da nudez e vergonha da vergonha: “Reflexão da vergonha, espelho de uma vergonha envergonhada dela mesma, de uma vergonha ao mesmo tempo especular, injustificável e inconfessável” (Ibid.). Vergonha (injustificável) de estar nu como um animal, que nunca estará nu, pois é nu.

Semelhantemente à velha Gertrudes, a protagonista do conto *A mulher da horta* não demonstra pudor ao expor sua nudez a desconhecidos, quando a filha troca sua roupa. A mulher da horta está num hospital. Ela já não reconhece os familiares e, na maior parte do tempo, se comporta como criança – “[...] dava gargalhadas e dizia: deixa-me, Fernanda, que eu agora não me apetece ir brincar” (p. 82). Cuida de uma horta invisível. Por vezes, seu rosto adquire uma expressão séria e silenciosa, como se sua loucura oscilasse – “Como de despertasse da cegueira, o olhar da avó deteve-se espantado nas netas, estranhando-as em silêncio” (p. 82).

Num momento, a velha demonstra interesse sexual por seu genro, ao confundi-lo com outro homem, já morto: “[...] tocou o braço do genro e disse: ó Antonio, chega-te mais para o pé de mim, estou com vontade” (p. 82). Aqui, vale recordar, novamente, a velha Carlota, que não era

beijada há cinquenta anos. A solidão contribui para despertar, nos velhos de Cal, a sexualidade. No caso dos personagens que já não se submetem à interdição da consciência, essa sexualidade será ainda mais explícita.

No aquém da loucura, os demais personagens da peça *À manhã* também se deixam gerir por desejos sexuais. Valdemiro, marido de Olga, vê-se atraído por Macha, mas acaba cedendo às investidas de Irininha. Macha, por sua vez, tenta seduzir Estragão. A seguinte cena, protagonizada, a cada vez, por personagens diferentes, é repetida de modo a formar uma *Quadrilha* que nem Drummond poderia supor: “[...]e beija-o com toda força, apertando seus lábios fechados contra os lábios dele”.

Nessa peça teatral, a evidente solidão dos cinco velhos – fruto da ausência dos filhos e netos, que deixaram a vila em busca do dinamismo das metrópoles, e dos amigos de infância, já mortos – leva-os a cometerem alguns excessos. O pudor já não faz tanto sentido para aqueles homens e mulheres de mais de 70 anos, ao chegarem à comovente conclusão: “A gente tem-se uns aos outros e mais nada” (p. 123).

Georges Bataille vai dizer que os homens, diante da constatação de sua descontinuidade, a morte, buscam a continuidade nas experiências de excesso. Para Bataille, toda conduta heterogênea, que não se reduz ao conhecimento e à consciência, é soberana, pois é resultado da superação de um limite estabelecido pelo mundo homogêneo, pautado na razão. Essa superação se explicita como transgressão em práticas de excesso, como o erotismo. As relações entre erotismo e morte permitem ao homem experiências de continuidade (BATAILLE apud BORGES, 2011).

No caso de Olga, a mulher da horta e a velha Gertrudes, a prática de excessos é espontânea. A instabilidade psíquica das três é uma condição imposta pela idade avançada. Surge, aqui, uma questão: haveria, de outro modo, a possibilidade de a loucura ser uma opção? O personagem Estragão deixou-se levar pela loucura de Olga, tornando-se também um pouco louco: “Olga e Estragão baixam-se da mesma maneira para, juntos, fazerem festas à cadela invisível” (p. 172). Ora, se Estragão estava disposto a unir-se à Olga, precisava, mais do que apenas aceitar ou compreender a condição da mulher, ver o mundo sob a perspectiva dela e, já foi dito, a única maneira de enxergar como o outro é estando onde o outro está. O questionamento que se apresenta, neste ponto, é mais um pensamento livre que uma indagação: teria Estragão forjado

loucura por piedade ou amor à Olga ou teria, de fato, abraçado essa loucura para satisfazer um desejo seu de libertação (ultrapassar os limites impostos pela consciência)?

3.2 O fascínio

Referindo-se aos pensadores da modernidade e, portanto, também a si, Deleuze (2009) questiona: o que resta àquele que se propõe a pensar sobre a esquizofrenia? Tornar-se um profissional desse assunto? Desejar que aqueles que foram atingidos não se afundem demais? Fazer subscrições e números especiais? Manter-se à margem ou ir ele mesmo provar um pouco dessa loucura, apenas o suficiente para aumentar a fissura, mas não para aprofundá-la irremediavelmente?

Não se apreende a verdade eterna do acontecimento sem que ele se inscreva também na carne, no entanto, cada vez, deve-se duplicar essa efetuação dolorosa com uma contraefetuação, que a limita, a representa, a transfigura (DELEUZE, 2009). Tal contraefetuação, Deleuze vai dizer, não é nada, é a do bufão, se ela opera só e pretende valer para aquilo que poderia ter acontecido. Porém:

Ser o mímico *do que acontece efetivamente*, duplicar a efetuação com uma contra-efetuação, a identificação com a distância, tal o ator verdadeiro ou o dançarino, é dar à verdade do acontecimento a chance única de não se confundir com sua inevitável efetuação, à fissura a chance de sobrevoar seu campo de superfície e a nós de irmos mais longe do que teríamos acreditado poder. Tanto quanto o acontecimento puro se aprisiona para sempre na sua efetuação, a contraefetuação o libera sempre para outras vezes (DELEUZE, 2009, p. 164).

Ora, não seria esse um dos potenciais da Literatura: contraefetuar a efetuação de um acontecimento puro? Não pode o escritor ser o mímico do que acontece efetivamente e, duplicando a identificação com a distância, liberar o acontecimento puro de sua efetuação? É a linguagem que fixa os limites dos acontecimentos, mas “é ela também que ultrapassa os limites e os restitui à equivalência infinita de um devir ilimitado” (DELEUZE, 2009, p. 9).

Derrida diz que a escritura é um simulacro. O simulacro platônico é aquele que subverte a ordem do Bem, sob a forma de dessemelhança, desequilibrando a relação imitado/imitante. Os simulacros, portanto, são imagens rebeldes, que dissolvem a lógica da representação (BRUNO, 2008) e que podem reconstruir aspectos do mundo na medida em que demonstram algum conhecimento essencial daquilo que simulam (PINTO, 2003). De mesmo modo, a escrita como simulação subverte o Mesmo e o Semelhante. É nesse sentido que, da Literatura, emergem as forças simuladoras do falso, em que tudo é diferença (BRUNO, 2008).

Observando os traços autobiográficos de seus textos, podemos supor que o escritor José Luís Peixoto, tendo crescido entre velhos numa vila do sul de Portugal, possua alguma intimidade com essa quase loucura que antecede a morte. Entretanto, considerando o caráter singular da experiência, não podemos afirmar até que ponto se deu o encontro do autor com a loucura, em especial com essa falta de lucidez dos idosos que dá aos textos de *Cal* uma beleza triste, pois contraefetuar uma efetuação dolorosa em escrita literária não é limitá-la ou representá-la, é antes transfigurá-la, é dar à escrita a chance de ser a sua própria verdade.

A obra literária é, por si, essencialmente solitária e aquele que escreve ou lê pertence à solidão “do que só a palavra ser exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra” (BLANCHOT, 2011, p. 12). Ainda que o escritor se debruce numa escrita autobiográfica – Blanchot dá o exemplo do diário – na tentativa de se esquivar dessa solidão, ele jamais poderá evitá-la, pois o diário é ainda assim uma escrita, e a escrita, por sua vez, é o lugar da solidão. Blanchot considera que os escritores que mantêm um diário são os mais literários, exatamente porque “eles evitam o extremo da literatura, se esta é, de fato, o reino fascinante da ausência de tempo” (Ibid, p. 21).

Escrever é se entregar ao fascínio da ausência de tempo. A ausência de tempo não é negativa, mas é um tempo sem negação. O tempo da ausência de tempo é presente sem presença. Não aponta para um passado ou para um futuro. Não tem um começo, mas infinito recomeço. É o tempo do ser que está no fundo na ausência do ser, que se manifesta quando o ser falta e deixa de ser quando existe algo. O tempo da ausência de tempo não é dialético, as contradições não se excluem nele, nem se conciliam. Na ausência de tempo, “o que é novo nada renova; o que é presente é inatual; o que está presente não apresenta nada; representa-se, pertence desde já e desde sempre ao retorno” (BLANCHOT, 2011, p. 22).

O presente morto “é a impossibilidade de realizar uma presença, impossibilidade que está presente, que está aí como o que duplica todo e qualquer presente, a sombra do presente, que este contém e dissimula em si” (BLANCHOT, 2011, p. 22). Retomando a noção deleuziana, o presente sem presença, impessoal, pré-individual, é aquele que duplica/dissimula qualquer presente: a contraefetuação.

Quando se está só, na realidade, não se está só, pois sempre haverá um Alguém, um eu que retorna a si como um ser anônimo, impessoal. Onde se está só, “o dia nada mais é do que a perda da permanência, a intimidade com exterior sem lugar nem repouso” (BLANCHOT, 2011,

p. 23). A fissura dessa solidão, a intrusão de um outro, sufoca, “é a nudez, é o frio daquilo que permanece a descoberto, onde o espaço é a vertigem do espaçamento. Reina então o fascínio” (Ibid.).

Mas por que o fascínio? Ver pressupõe distância, mas pode ser, também, uma maneira de tocar, à distância (seria esse o olhar de cego extralúcido³ ao qual se referiu Derrida?). O fascínio é “o olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável, em que a cegueira ainda é visão, visão que já não é possibilidade de ver, mas a impossibilidade de não ver” (BLANCHOT, 2011, p. 25). E escrever é afirmar essa solidão essencial sob a ameaça do fascínio, escrever é

dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém (BLANCHOT, 2011, p. 26).

³ DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (a seguir)*, Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p. 16.

4 A MORTE QUE VEM DE FORA

Seja bala, relógio,
ou lâmina colérica,
é contudo uma ausência,
o que esse homem leva.

(João Cabral de Melo Neto, *Uma faca só lâmina*)

Os contos *O último dia de todos os verões* e *Na claridade e nas sombras* são os únicos de *Cal* a tratar da morte de jovens – o primeiro, de uma criança de oito anos; o segundo, de um rapaz de vinte e oito anos. Esses dois textos, juntamente com *O grande amor do mudo*, trazem à tona a morte física que resulta de causas externas ao corpo (homicídio e acidente) e, assim, diferem-se dos demais, nos quais a morte é consequência de uma afecção natural do organismo.

No conto *O último dia de todos os verões*, a morte de Josué é pressentida e sentida: a perda dum filho como dor insuperável e a compaixão dos outros. Há uma comoção geral entre os moradores da vila – nas pequenas comunidades rurais, todo acontecimento ganha maior destaque. A morte, nesse caso, é visível, anunciada. E chama atenção, principalmente, por se tratar de um menino de oito anos – “Quando é uma criança custa mais” (*O sorriso dos afogados*, p. 29).

Noutro sentido, deparamo-nos, nesse conto, com uma vida invisível. Somente a partir da metade do penúltimo parágrafo, sabemos da existência do irmão mais velho, que conta a história. Até então, a distância do narrador dá a entender tratar-se de um narrador-observador e não de um personagem. Lemos, por exemplo: “se falava de Josué e do *seu* pai” (p. 88, grifo nosso) – o pronome possessivo de terceira pessoa marcando essa distância. E somente mais adiante, no mesmo parágrafo, o narrador fará uso de um pronome de primeira pessoa: “o *meu* pai a correr” (Ibid).

O filho de doze anos, invisível aos olhos do pai, torna-se invisível na narrativa. Peixoto lança mão desse recurso a fim de provocar uma cegueira temporária no leitor, dando-lhe a perspectiva do pai, da professora, dos homens do campo etc. Esse leitor pode mesmo, diante da surpresa, culpar-se por também não ter enxergado o garoto.

Antes de se “revelar”, o olhar do filho mais velho só vai aparecer na descrição fotográfica da página 86: “vistos das pedras que alguém tinha passado dias para organizar no chão, o rosto de Josué, o rosto do pai, os braços agarrados e o céu”.

O céu, em *Cal*, representa o lugar da morte, mas de uma morte que é movimento, um “outro mundo” mais feliz – “Os pássaros voavam no céu como se voassem num mundo mais

justo. Corriam nesse mundo só de claridade, nesse céu. Voavam felizes [...]. Cá em baixo, a terra, esse mundo e dezenas de pessoas talvez preocupadas, a mexerem-se sem saírem do lugar” (*O sorriso dos afogados*, p. 27).

Uma camada fina de céu pousou sobre os campos, uma névoa, que umedeceu a terra e fez os pássaros se agitarem. Ou: a morte pousou sobre os campos. Esse momento invisível marcou o fim de todos os verões – não haveria mais nenhum dia de verão na vida daquele garoto de doze anos, assim como não poderia haver para Josué. Ao final do conto, o narrador vai dizer: “eu era o momento invisível” (p. 90). O algo de diferente que chamou a atenção dos homens foi o grito silencioso (um pedido de socorro?) do menino invisível.

Com a morte de Josué (o bom filho, o bom aluno), o irmão mais velho passa a ser visto, porém, com a mácula da culpa, por não ter evitado o acidente. O olhar da professora o acusa. Perseguido pela lembrança do rosto do pai – “o seu rosto, o seu rosto, o seu rosto, no momento em que desisti de puxar o corpo do meu irmão para a margem” (p. 88) –, o menino tenta se justificar, ainda que ninguém tenha pedido pra fazê-lo: “Eu nadava e ele nadava. Apenas isso que não consegui explicar ao rosto do meu pai, ou ao rosto das pessoas da rua, ou dos rapazes que brincavam conosco” (p. 90).

A não explicação da morte é um ponto a considerar. É inegável que o ser humano tende a buscar justificativas para a morte, assim como para a vida. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche lembra que o homem é o único animal que sente necessidade de justificar sua existência, na medida em que é o único que tem consciência do absurdo do seu ser; e conclui que a vida não se justifica nem pode, ela mesma, justificar-se (NIETZSCHE apud WHITE, 2008). Ora, se não há um sentido para a vida (talvez múltiplos sentidos), como poderia haver para a morte? O menino carrega a culpa de não saber explicar o que ninguém sabe nem poderia saber.

No conto em questão, somente o menino narrador viu o que aconteceu no local do suposto acidente. Resta ao leitor, portanto, a dúvida: teria ele negado ajuda ao irmão ou cometido assassinato por ciúmes? Se não, como poderia explicar o que houve, se ele, sendo invisível, também não tinha voz? Não à toa, enfatiza: “eu estava contigo, Josué” (p. 90). Precisava ele próprio acreditar em sua não invisibilidade, precisava ele próprio se convencer de que participou daquele momento de maneira ativa.

Surge aqui, novamente, a questão: quem estava morto, afinal? Os dois meninos, cada qual à sua maneira – Josué morto biologicamente e o irmão mais velho pelo apagamento no(s) outro(s)?

Em nenhum momento, no conto *O último dia de todos os verões*, há menção ao nome do menino invisível, enquanto que o de Josué é constantemente repetido. A identidade onomástica é de suma importância na contemporaneidade, e Peixoto destaca isso em *Cal*. Em *A idade das mãos*, por exemplo, o velho fugitivo não tem nome: “Desde que nascera que lhe chamavam nomes que não eram dele. Nunca precisara de possuir um nome. Para ele próprio, não tinha nome. Quando pensava em si próprio, não pensava em nenhum nome” (p. 19). Nunca precisou de um nome, pois sempre esteve à margem. Quando o homem perde sua autonomia, perde o direito a qualquer propriedade. Aqui, menino e homem eram inúteis, invisíveis, portanto, não mereciam nomes “próprios”, embora o menino tivesse recebido um.

No início do conto *A idade das mãos*, lemos: “Chamava-se Ana, mas toda gente da vila lhe chamava outro nome” (p. 9). Interessante observar que, na maioria dos textos de *Cal*, principalmente nos de caráter autobiográfico, os personagens não são chamados pelo nome de batismo ou têm um complemento acrescentado ao primeiro nome – Rosa do Queimado, Carlota dos moinhos d’água etc. Esse hábito, comum entre membros de pequenas comunidades, ajuda a reproduzir a rotina dos moradores das vilas do sul de Portugal, local que serve de cenário para todos os textos do livro, inclusive os poemas.

A ruralidade é apontada como a principal característica da escrita de José Luís Peixoto, e sobre ela o autor afirma:

[...] é uma forma de ver o mundo que, acredito, terá sempre muita importância para mim. Faz parte dos meus alicerces. Nasci numa pequena vila do Alentejo, vivi lá até aos 18 anos e creio que isso se nota na minha estrutura, na minha maneira de ser e de ver o mundo. Muitos dos meus livros têm lugar num ambiente rural, mas mesmo quando não é assim, creio que há sempre elementos da ruralidade que estão muito presentes.¹

Essa maneira de “ser e de ver o mundo” do autor, que, até certo ponto, será a de seus personagens, coincide com a maneira como a morte é abordada em *Cal*, pois também nela vislumbramos os “elementos da ruralidade” aos quais Peixoto se refere. A evidente relação entre personagens, autor ficcional e autor empírico, à parte todas as incoerências, não nos parece contraditória com o que dissemos anteriormente a respeito da impossibilidade autobiográfica.

¹ Entrevista concedida ao site Alagamares: <<http://www.alagamares.net/alagamares-informacao/artigos/cultura/407-entrevista-com-jose-luis-peixoto>>

Tomemos, aqui, as palavras de Ana Cláudia Viegas: “Vida e obra se constituem como faces complementares, não no sentido de uma revelar ou esclarecer a outra, mas como instâncias de atuação do eu que escreve que se remetem uma a outra, indissociáveis” (2008, p. 7).

Em *Na claridade e nas sombras*, temos uma morte típica de regiões rurais: o homicídio com arma branca, uma enxada, já premeditado. Um rapaz vai ao encontro de seu futuro assassino. Ele, a mãe e os vizinhos já imaginavam qual seria o resultado do encontro.

Nesse conto, a mulher sabia como era ter debaixo de sua pele o filho que, vinte e oito anos após o nascimento, caminhava em direção à morte – “Um corpo pequeno, pernas e braços, dentro do seu corpo” (p. 78). Suas lembranças se assemelham às do protagonista de *As mãos e as vozes*, quando este olhava para seu filho já adulto: “Eu lembrava-me de algumas imagens de quando o vi nascer [...]. Lembrava-me do rosto da mão dele a fazer força e a transpirar com os cabelos despenteados sobre a testa. [...] E a primeira vez que o vimos, pequenino, sujo de sangue, a chorar” (p. 71).

Porém, se o velho de *As mãos e as vozes* podia lembrar, a mulher de *Na claridade e nas sombras*, mais que isso, podia sentir, como se o filho estivesse, ainda, dentro de si. Esse vínculo umbilical invisível, mantido por vinte e oito anos, é intensificado pela possibilidade de morte do filho. O rapaz vai apressado ao encontro de alguém, o conflito era previsto. A mãe aguarda o desfecho desse encontro com ansiedade e medo.

Freud (1976) distingue ansiedade, medo e susto: a ansiedade descreve um estado particular de esperar o perigo ou de se preparar para ele, o medo necessita de um elemento específico que se tenha temor, já o susto é o estado que alguém fica quando não está preparado para o acontecimento. Nesse sentido, a ansiedade protege, até certo ponto, a pessoa contra o susto.

A mulher, no conto em questão, já temia a morte do filho e, portanto, sofria antecipadamente por ela, embora esse sofrimento não tenha lhe poupado da dor diante da notícia, a certeza, principalmente por se tratar de uma morte que chama a atenção pelo seu caráter violento: “A ponta da enxada rasgou a camisa que tinha sido comprada havia três anos na feira de maio, partiu-lhe a clavícula num ruído de ramos secos e abriu-lhe um buraco grosso na pele e na carne” (p. 79). Ao ouvir os detalhes da morte, que as mulheres da vila lhe contaram, a mãe sentiu como se uma montanha a soterrasse. “[...] morte, filho, sangue, campo: palavras ditas misturadas com palavras caladas” (p. 78).

4.1 O Sentido Trágico da Morte

No conto *O grande amor do mudo*, há, também, um assassinato sangrento:

Foi uma tragédia muito grande. A cadela estava longe e levantou as orelhas quando ele começou a espetar a navalha no corpo do mudo: acertava-lhe por onde o apanhava: no peito, nos ombros, no pescoço. A cadela correu depressa [...]. A cadela a correr e a lâmina da navalha, com raiva, a espetar-se entre as costelas, ou a bater nas costelas duras, ou espetar-se no pescoço de veias. E, cada vez mais perto, os gemidos que o mudo asfixiava e que eram sons da garganta (p. 53).

A vingança, o derramamento de sangue, o horror (os gemidos de dor do mudo, o desespero da mãe que sente como se uma montanha a soterrasse) são elementos comuns ao gênero trágico. Na Grécia clássica, o *homo dionisyacus*, movido pelo *enthusiasmós*, liberava-se de certos condicionamentos de ordem ética, política e social. O homem, simples mortal, em êxtase dionisíaco, comungava com a imortalidade (*athanasía*), tornando-se um herói. A tragédia se realiza quando o herói ultrapassa o *métron*, que pode ser interpretado como um limite moral estabelecido pelos deuses ou estabelecido pela consciência de cada homem. Essa ultrapassagem é a *démesure*, a *hybris* (BRANDÃO, 1985).

A existência como desmedida, como *hybris* e como crime, os gregos a compreendiam assim – o sofrimento justifica a injustiça (*adikia*) da existência, ou seja, o homem sofre porque é culpado, porém, pelo próprio sofrimento, ele expia a culpa (DELEUZE, 1986). Há uma maneira de entender a tragédia como purgação: tendo ultrapassado o *metrón*, o herói provoca a *némesis*, o ciúme divino, e é punido com a *áte*, a cegueira da razão (BRANDÃO, 1985), que o leva a agredir a si próprio e, assim, expiar sua culpa. Essa é, pois, uma visão dialética. A dialética liga o trágico ao negativo e à oposição, a um movimento de contradição e de posterior solução (DELEUZE, 1976).

Em *A origem da tragédia*, Nietzsche apresenta Dionísio como um deus afirmativo e afirmador – ele não elimina a dor, num prazer superior ou suprapessoal, ele afirma a dor e faz dela o prazer de alguém. O filósofo critica a visão dialética – o sim nieszcheano opõe-se ao não dialético – e a visão cristã da existência, a “imputação de erros a das responsabilidades, a amarga recriminação, a perpétua acusação, o *ressentimento*. É tua culpa, é tua culpa, até que o acusado diga por sua vez “é minha culpa” e que o mundo desolado ressoe com todas essas queixas e com seu eco” (NIETZSCHE apud DELEUZE, 1976, p. 12).

A dialética, para Nietzsche, não apresenta uma visão trágica do mundo, ela é antes a morte da tragédia, pois substitui a visão trágica por uma concepção teórica (com Sócrates) ou por uma concepção cristã (com Hegel). A dialética moderna é a ideologia cristã, ela quer justificar a vida e se submete ao trabalho do negativo (DELEUZE, 1976). Há entre a ideologia cristã e o pensamento trágico uma disparidade no que concerne ao sentido da existência. Na perspectiva cristã, a existência é vista como qualquer coisa faltosa, culpada, injusta, que precisa de um Deus para justificá-la. Porém, a questão que surge ao se reconhecer a afirmação também no trágico é: o que é justiça? Deleuze diz que o Nietzsche apresenta uma nova maneira de pensar a existência, uma nova interpretação, um novo ideal: a vida não precisa ser redimida ou justificada, mas afirmada (Ibid.).

O ressentimento (é tua culpa) e a má consciência (é minha culpa) têm como fruto comum a responsabilidade. É por isso que Nietzsche dá a irresponsabilidade um sentido positivo: “Eu quis conquistar os sentimentos de uma total irresponsabilidade, tornar-me independente dos elogios e da reprovação, do presente e do passado” (NIETZSCHE apud Deleuze, 1976, p 13).

De que maneira, no entanto, essa irresponsabilidade positiva vai se manifestar no sofrimento? Segundo Nietzsche (apud Deleuze, 1986, p. 10),

há duas espécies de sofrimentos e de sofredores. “Aqueles que sofrem de superabundância de vida” fazem do sofrimento uma afirmação, assim como fazem da embriaguez uma atividade; na laceração de Dionísio eles reconhecem a forma extrema de afirmação, sem possibilidade de subtração, de exceção nem de escolha. “Aqueles que sofrem, ao contrário, de empobrecimento de vida” fazem da embriaguez uma convulsão ou torpor; fazem do sofrimento um meio de acusar a vida, de contradizê-la e também um meio de justificar a vida, de resolver a contradição.

Dionísio afirma até mesmo o “mais áspero sofrimento” (NIETZSCHE apud DELEUZE, p. 197). A afirmação múltipla e pluralista é a essência do trágico, pois para que se faça de tudo objeto de afirmação, são necessários “o esforço e o gênio do pluralismo, o poder das metamorfoses, a laceração dionisíaca” (Ibid.).

O trágico, portanto, não está na angústia ou na repulsa, nem na nostalgia da unidade perdida, pois não se trata de uma “fórmula médica, nem uma solução moral da dor, do medo e da piedade” (NIETZSCHE apud DELEUZE, p. 197). O trágico nietzschiano designa a forma estética da alegria. A tragédia, vista por essa perspectiva, só vai suscitar o medo e a piedade do “espectador obtuso, ouvinte patológico e moralizante, que conta com ela para assegurar o bom funcionamento de suas sublimações morais ou de suas purgações médicas” (Ibid.).

4.1.1 Experiência de Eternidade

Nietzsche destitui a tragédia de seu aspecto moralizante. O filósofo vai de encontro a uma cultura trágica e a seus principais representantes modernos – Kant, Schopenhauer e Wagner – ao afastar o trágico da relação entre o negativo e a vida e fundamentá-lo na relação essencial entre a alegria e o múltiplo, a afirmação e o múltiplo (DELEUZE, 1976).

Dionísio é o deus das múltiplas faces, é o deus que se metamorfoseia, é o deus da indiscernibilidade, aquele que confunde o ilusório e o real e pode desterrar os homens de si mesmos (BRUNO, 2008). O culto a Dionísio, na Grécia clássica, manifestava-se em epidemias que se distinguiam das epifanias regulares dos outros deuses. Signos de desmedida expressavam o dionisismo: objetos manchados de sangue, saltos, uivos, vinhos, objetos estraçalhados etc. (Ibid.). Na tragédia, “a ‘aceitação’ dionisíaca da vida é o conhecimento fundamental de que todas as formas são finitas. Com isso, a adesão “trágica” ao horrível, ao declínio, ao medonho e à morte” (Ibid, p. 30). O existente finito voltado à destruição “reverte para um fundo infinito, e deste próprio fundo faz surgir de si formas” (Ibid.).

Na ausência da angústia da morte gerada pela consciência do tempo, a vida se associa a uma espécie de jogo, no qual as práticas excessivas colocam o indivíduo em linha direta com a morte, o que lhe permite, nessa intensidade, afirmar a vida como potência (NIETZSCHE apud BORGES, 2011). Portanto, também na desmedida encontra-se um dos fundamentos da visão trágica: “O homem é um ser finito, mas abre-se ao ilimitado” (BRUNO, 2008).

Para Georgers Bataille, o excesso se identifica com a morte na medida em que esta excede a vida. A morte assinala o limite, uma vez que, superando a vida, nada resta que seja excedido. Porém, a vida intensificada pela experiência e favorecida pela sorte, a potência afirmadora do acaso, excede a morte – os vermes proliferando sobre o cadáver é a imagem que Bataille usa como ilustração:

Vida é pluralidade. O fato de a morte exceder a vida e representar para esta um limite só pode ser considerado, portanto, em relação a cada ser em particular. Apesar de sua descontinuidade, o que liga o indivíduo à vida é “o sentimento de continuidade” ocasionado pela experiência soberana do excesso, no erotismo, no sacrifício, na poesia, no êxtase (BATAILLE apud BORGES, 2011, p. 54).

Embora suprima a vida individual, a morte não deixa de estabelecer um limite que pode ser excedido pela própria vida enquanto pluralidade. Isso porque o excesso é princípio gerador, representando a continuidade dos seres. Desse modo, “uma força viva pode ser superada por

outra maior: ocorrem experiências de aceleração e, em geral, de intensificação, nas quais ao mesmo tempo em que um limite é superado, outro imediatamente se estabelece” (BATAILLE apud BORGES, 2011, p. 55).

O excesso é, num só tempo, superação e limite:

A superação é o movimento do excesso que expõe o ser ao que lhe é intolerável. Por sua vez, o limite só pode ser entendido a partir de uma relação com este intolerável, tornando-se o ponto em que este cede ao sentido, rendendo-se, pois, na tolerância, ao que os homens estabelecem como lei, discurso (BORGES, 2011, p. 55).

As práticas de excesso, portanto, são uma resposta à interdição estabelecida pelo mundo homogêneo, isto é, elas não existiriam se não houvesse uma interdição moral. É o limite, pois, que dá ao excesso seu aspecto transgressivo: “quando o limite instituído (a interdição) pelo mundo homogêneo é superado, este movimento de superação se explicita como transgressão, manifestando o caráter intolerável do excesso” (BORGES, 2011, p. 55).

5 O SUICÍDIO

[...] digamos que é hora de começar a escrever “as memórias”. imaginárias memórias boreais. tudo tal antigamente sugestivo. imaginá-las auroras. munir-se de exemplos. contando-as criticamente. este projeto me atrai. o que é a metafísica? eu sinto que me desgarrar. me desgarrar, me des-garra rútila no portal.
 eu tenho me iludido!
 espero qualquer chegada com uma frase: eu tenho me iludido.
 acho que vou me suicidar.
 [espanto]

(Ana Cristina Cesar, *Carta de despedida*)

A escrita de José Luís Peixoto se insere naquilo que podemos chamar “escrita do menos”. Em *Cal*, o autor aborda temas de extrema complexidade com delicadeza e precisão, sem alarde, numa linguagem que diz mais mostrando menos. Nos contos *O sorriso dos afogados* e *A mulher de negro*, por exemplo, o suicídio é quase imperceptível, é “o interior da gota de chuva”, em que o enredo é revestido por uma sofisticada prosa poética.

Em o *Sorriso dos afogados*, a morte de um velho chama a atenção das pessoas à volta não pela maneira como ela se dá, mas por aquilo que ela pode significar (por que o homem se mata?). O motivo da inquietação é o susto: assim como a notícia da morte de um jovem, geralmente, não é bem recebida, o suicídio de um velho também surpreende. Importa enfatizar que, nesse conto, o suicídio não é apenas uma escolha, mas a melhor escolha – havia mais vida na morte que na vida propriamente dita.

Neste ponto, faz-se necessário refletir acerca de uma questão básica, porém pouco simples, que José Luís Peixoto coloca de maneira sutil: o suicídio seria, necessariamente, um ato de desespero, “obra de um homem já obscurecido, de uma vontade enferma, de um cometimento involuntário” (BLANCHOT, 2011, p. 104) ou um ato de liberdade?

Tomemos, como exemplo, a situação exposta no filme espanhol *Mar adentro*, do diretor Alejandro Amenábar. Nesse, um mergulhador, ainda jovem, vê-se tetraplégico, após um acidente de mergulho. Devido à sua limitação física, o homem, mentalmente saudável, decide dar fim à sua vida. Tendo perdido os movimentos de todos os membros de seu corpo, seu desejo só poderia ser realizado com a ajuda de outra pessoa, o que, por lei, constituiria homicídio. Certo de sua escolha, o homem trava uma longa luta burocrática pelo direito à morte. Por fim, mata-se, bebendo, não sem o apoio de seus amigos, um líquido com uma substância letal.

Os dois suicídios, nos exemplos expostos, não resultaram de ações impetuosas, de movimentos impensados. No conto *O sorriso dos afogados*, um senhor caminhou até a praia e, de lá, para o mar. A filha não acreditou em suicídio, o que nos leva a supor que não houve tentativas anteriores, embora o homem estivesse sempre naquele local a olhar, atento, as águas. Ora, alguém na cegueira de uma perturbação momentânea não caminharia, longe, até a morte, pois teria tempo de voltar atrás. Além disso, o velho, já morto, não demonstrou qualquer arrependimento.

5.1 Pulsão de Morte

“Quanto mais autocentrado, mais eu há para morrer”

(Wesley Peres, *As pequenas mortes*)

Freud considera a existência de uma “pulsão de morte”¹ no nível mais profundo do Inconsciente. A pulsão de morte freudiana pode ser compreendida como “pulsão de sua própria morte”, isto é, a morte do próprio indivíduo, pois somente de maneira secundária atingiria o outro.² A existência de uma pulsão de morte nunca pareceu para Freud incompatível com estas teses que ele reafirma: ausência de negação, de contradição, e ausência da ideia de morte no inconsciente (LAPLANCHE, 1988).

Schopenhauer (apud FREUD, 1976, p. 69) diz que a morte é o “verdadeiro resultado” da vida, enquanto que o instinto sexual é a corporificação da vontade de viver. Freud (1976), inicialmente, divide as pulsões de autoconservação em “pulsões sexuais”, que tenderiam à vida, e “pulsões do ego”, que tenderiam à morte (retorno ao inorgânico). Após observar que a libido, em muitos casos, é desligada de um objeto e direcionada para o próprio ego (processo de introversão) e que o ego “é o verdadeiro e original reservatório da libido, sendo apenas desse reservatório que ela se estende para os objetos” (Ibid, p. 72), Freud conclui que a dualidade inicialmente proposta é inapropriada, visto que uma parte das pulsões do ego é libidinal e que as pulsões sexuais operam no ego (Ibid.). Ao considerar o caráter libidinal das pulsões de autoconservação, Freud, vai reconhecer a pulsão sexual como Eros, o conservador de todas as coisas, de onde deriva inclusive a libido narcisista, na qual o *eu* adquire função objetual.

¹ Adotamos o termo “pulsão”, que nos parece mais coerente, em substituição a “instinto”, termo utilizado na edição (1976) de *Além do princípio do prazer* que consultamos para esta pesquisa.

² “Freud passou anos recusando a ‘pulsão de agressão’ que lhe era incessantemente sugerida por seus discípulos” (LAPLANCHE, 1988, p. 17)

Freud, porém, esbarra noutro problema: o reconhecimento da presença de um componente sádico nas pulsões sexuais, que o leva a considerar a existência de uma pulsão desobjetivada, uma pulsão que não pode atuar como conservadora da vida. Por isso, em *Além do princípio do prazer*, ele propõe a uma outra oposição, que não anula a anterior, mas a reconfigura: de um lado, as “pulsões de vida”, que diz respeito à libido direcionada, ligada (Eros) a um objeto, a sexualidade que se dedica à conservação do objeto e à conservação do *eu* como objeto primário; e de outro, as “pulsões de morte”, a libido desligada, deslocada (FREUD, 1976), o aspecto “demoníaco” da sexualidade, tendo apenas um único fim, que é o de atingir pelas vias mais curtas a satisfação e a diminuição completa do desejo (LAPLANCHE, 1988)

O reconhecimento de um princípio do prazer, ou seja, de uma tendência da mente em manter constante ou remover as tensões internas geradas pelos estímulos, é a mais forte razão para se acreditar na existência das pulsões de morte, pois a pulsão de vida, ao contrário, surge como rompedora da paz, constantemente produzindo tensões, cujo alívio é sentido como prazer (FREUD, 1976).

Poderíamos, então, com base no pensamento freudiano, supor que o suicídio é o Tanatos levado às últimas consequências? A pulsão de morte (inconsciente) revertida em desejo de morte (consciente)? Importa destacar que, se a pulsão de morte é a tendência ao retorno ao inorgânico ou, em outro termo, à desorganização, ela é, portanto, necessária ao homem, na medida em que é preciso desorganizar para reorganizar, desligar para religar. Assim como o excesso de Tanatos (separações) pode levar à destruição, um homem pode, por outro lado, adoecer de Eros (ligações de todo o tipo, não apenas sexuais).

A existência de pulsões que tenderiam ao retorno ao inorgânico ou à desorganização pressupõe a ideia de caos inicial. Os gregos antigos acreditavam ter havido um ilimitado original, um estado caótico de forças, anterior ao movimento circular e regular das formas. Platão nomeia esse caos como devir ilimitado – um devir louco, *híbrico* e culpado, que necessitava de uma força divina que o colocasse num círculo (BRUNO, 2008).

A pulsão de morte, para Freud, relaciona-se à compulsão à repetição, a tendência da mente em restaurar um estado anterior de coisas. Considerando que a negação se origina da pulsão de morte,³ Paul Ricoeur nos apresenta outra face dessa pulsão, não patológica, na qual ela não seria uma compulsão, mas uma repetição de uma renúncia afetiva, que “constituiria no

³ Em seu ensaio “Die Verneinung” (1925), Freud assimila a negação à pulsão de morte (Ricoeur apud Bruno, 2004).

próprio domínio do negativo da ausência e da perda” (RICOEUR apud BRUNO, 2004, p. 46). Para Ricoeur, a pulsão de morte “não se encerra na destrutividade [...]; talvez ela se abra para outros aspectos do trabalho do negativo, que permanecem silenciosos como ela própria” (Ibid, p. 47).

5.2 Faces do Suicídio

Voltemo-nos para o tema central deste capítulo: o suicídio, e suas diferentes concepções. Na teoria spinozista, o suicídio é o revés da liberdade. O suicida, Spinoza vai dizer, é vencido por desejos oriundos de causas exteriores e contrárias à sua natureza. O homem que não busca o que lhe é útil nega sua essência, deixando-se gerir por afetos passivos. O desejo de autodestruição, desse modo, não poder advir de causas interiores, mas somente de causas externas interiorizadas, pois uma ideia que exclui a existência do próprio corpo não se encontra na mente do homem (SPINOZA apud OLIVA, 2011).

As causas externas que podem mudar a natureza de um corpo – um corpo pode mudar de tal forma que se pode dizer que já está morto – também pode agir na mente, destruindo o desejo do homem, transformando-o num outro desejo, que, embora seja puramente passivo, também é uma manifestação do *conatus*, o esforço de preservação, mas um esforço que não mais se traduz em desejo de conservação de si, contrariando não somente o aspecto racional da potência humana, mas sua potência inteira. A destruição do corpo se torna, assim, um meio de perseverar, o que, para Spinoza, é um absurdo evidente (SPINOZA apud OLIVA, 2011).

Nietzsche vai na contramão da teoria spinozista ao considerar o suicídio como uma expressão de liberdade: matar-se é o ato mais estimável dentre todos, a morte natural “é a morte nas condições mais desprezíveis, uma morte que não é livre, que não vem quando deve, uma morte de covarde. Por *amor à vida*, deveria desejar-se uma morte muito diferente, uma morte livre e consciente, sem acaso e sem surpresa” (NIETZSCHE apud BLANCHOT, 2011, p. 101, grifo nosso). Nesse sentido, a morte voluntária seria a morte mais autêntica, mais humana, a morte por excelência. Blanchot (2011) complementa: o fato de podermos nos matar, isto é, de saber que a morte sempre estará ao nosso alcance, dócil, segura, garantida, é o que torna a vida possível.

Seguindo por essa via do pensamento nietzschiano, podemos afirmar que o narrador-personagem do conto *A mulher de negro* assume uma postura louvável. Comporta-se como um homem verdadeiramente livre quando vai ao encontro da morte, em vez de aguardar a chegada inevitável dela. O homem parece tão íntimo da morte que não demonstra medo quando ela lhe toca. Ele a abraça: “Passei os braços sobre os ombros da mulher de negro. Desci as minhas mãos ao longo de suas costas. Senti-a dentro dos meus braços. O seu peito tocava meu peito. O tempo deixou de existir” (p. 190). Nisso, distingue-se da maioria dos protagonistas dos textos de *Cal*, os quais, estando na velhice, têm suas ações guiadas pelo temor de uma morte iminente, o mal sempre à espreita.

Blanchot (2011), partindo do pressuposto de que desaparecer do mundo não é garantia de morte, e que, na realidade, a morte nunca é garantida, segura, certa, questiona: posso [eu, o homem] morrer? Se os homens, em geral, esquivam-se da morte, evitam pensar nela, é porque a própria morte é fuga perpétua da morte. Daí o questionamento colocado, que só pode ter força quando todas as escapatórias foram recusadas. O homem, uma vez tendo se concentrado em si e na sua condição mortal, sua preocupação passa a ser tornar a morte possível. Não lhe basta ser mortal, é preciso ser soberanamente mortal. “A morte, no horizonte humano, não é o que é dado, é o que há a fazer: uma tarefa, de que nos apoderamos ativamente, que se torna a fonte de nossa atividade e nosso controle” (Ibid, p.100). O homem morre, mas isso é muito pouco; o homem é e só pode ser a partir da sua morte, é ele quem se faz mortal. A decisão de ser sem ser é o que faz a morte possível. Por isso, a pergunta inicial: sim, morremos, mas será que podemos morrer? Será que temos o poder de morrer?

Urge, certamente, seguindo os passos de Blanchot, mencionarmos o projeto de Kirilov, personagem do romance *Os demônios* de Dostoiévski. O suicídio, para Kirilov, é seu projeto maior: ele deseja se matar para destituir Deus daquilo que o faz Deus, sua soberania; para afirmar a sua insubordinação aos desígnios de uma entidade superior; para afirmar-se senhor de si e de sua morte. Kirilov não pretende, simplesmente, desafiar Deus, mas verificar sua inexistência e prová-la para os outros. Mas por que, então, através do suicídio? Kirilov acredita que, se ele morre livremente, se experimenta a liberdade na morte e a liberdade de sua morte, terá atingido o absoluto, será o homem absoluto, e anulará qualquer absoluto fora dele. O que está em jogo nessa morte voluntária é a existência de Deus. Uma vez tendo se tornado senhor de si por meio da

morte, ele será senhor da onipotência que advém da morte, reduzindo-a a uma potência morta. Assim, o suicídio de Kirilov resulta na morte de Deus (BLANCHOT, 2011).

Se Kirilov consegue fazer da morte uma possibilidade que seja plenamente humana, terá atingido a absoluta liberdade – nisso consiste seu projeto. Privilégio muito superior ao de ser imortal. A imortalidade, se houvesse, seria uma limitação, o fim da liberdade, a liberdade de morrer e a liberdade de viver sabendo-se mortal. Blanchot (2011, p. 104) vai dizer que, no caso de “uma humanidade bizarramente destinada a ser imortal, o suicídio seria, talvez, a única probabilidade de permanecer humano”.

Em *A Gaia Ciência*, Nietzsche confessa que muito lhe apraz saber que os homens evitam pensar sobre a morte: “Sinto-me feliz em constatar que os homens se recusam absolutamente a pensar na idéia de morte [...]” (2006, p. 163); pois vê nela uma pura insignificância que não vale sequer um pensamento (NIETZSCHE apud BLANCHOT, 2011). Kirilov não é indiferente à morte, ele pensa nela a todo o tempo para que ninguém após a sua morte precise pensar. O personagem não possui a serenidade dos estóicos, mas uma instabilidade que, ao final, o fará titubear. “Na aparência, seu projeto é de um racionalista tranqüilo. Os homens, se não se matam é porque têm medo da morte; o medo da morte é a origem de Deus” (BLANCHOT, 2011, p. 102). No entanto, seus pensamentos vão oscilar numa perturbação febril que revela não apenas o medo da morte, mas a vergonha desse medo.

Os estóicos acreditavam que ignorando a morte – ela é nada, é somente instante derradeiro, o qual ainda pertence à vida – poderiam vencê-la. Porém, Blanchot vai dizer, libertos da morte, eles se privavam da verdadeira vida, aquela que “não teme entregar-se à devastação da morte, mas suporta-a, sustenta-a e mantém-se nela” (HEGEL apud BLANCHOT, 2011, p. 106).

Morrer corajosamente, na impassibilidade dos estóicos ou como o suicida de Nietzsche, é morrer bem. É ter uma morte mais humana e conveniente, que liberta o homem de seu lado inumano, o qual, antes de matá-lo, degrada-o pelo medo e o transforma numa estranheza repelente (BLANCHOT, 2011). Morrer bem é morrer com decência. Mas a quem agrada a boa morte? Aos vivos, naturalmente. Morrer bem é “morrer em sua própria vida, voltado para ela e de costas para a morte, e essa boa morte indica mais delicadeza para com o mundo do que deferência pela profundidade do abismo” (Ibid, p. 105). Uma morte conveniente e consciente é uma morte que não encontrou a morte (Ibid.).

Blanchot vai falar das duas faces da morte: de um lado, a morte impessoal, inapreensível – que não está ligada ao homem e em direção a qual ele não se dirige –, que diz respeito à morte como acontecimento, inseparável de passado e futuro; de outro, a morte pessoal, que se dá no presente e tem “como extremo horizonte a liberdade de morrer” (2011, p. 109). O suicídio é o desejo do homem de fazer coincidir as duas faces da morte, isto é, de prolongar a morte impessoal pelo ato pessoal, de ligar a morte ao agora, de suprimir a morte futura (inapreensível) numa morte imediata. Porém, Blanchot considera a ilusão, a “loucura” desse desejo, pois a morte nunca estará presente (nem o presente pode estar presente, apresentar o presente é um ato cênico). O suicídio não acolhe a morte: “Matar-se não pode ser ‘projetado’. Fazem-se preparativos, age-se em vista do gesto derradeiro que pertence ainda à categoria normal das coisas a fazer, mas este gesto não é em vista da morte, não lhe diz respeito, não depende da presença dela” (BLANCHOT, 2011, p. 110).

Blanchot (2011, p. 107) chama atenção para a inevitável passividade da morte, “que escapa à lógica das decisões, que pode muito bem falar, mas permanece, secreta, misteriosa e indecifrável”. O autor vê essa passividade extrema inclusive na morte voluntária, na qual “a ação nada mais é do que a máscara de um despojamento fascinado” (Ibid.). No conto *A mulher de negro*, um homem vai ao encontro da morte, mas é ela quem diz imperativa “sou eu que preciso de ti” (p. 189): “[...] como se estivéssemos dentro de nós próprios, como se tivéssemos nos encontrado por termos fechado os olhos ao mesmo tempo, a mulher falou-me de um homem que morria. Hoje, sou eu que preciso de ti, disse-me”.

Não está no suicídio, portanto, a resposta para a questão inicial – posso morrer? Outra pergunta faz-se necessária: o suicídio é possível? Segundo Blanchot, há, no suicídio, uma evidente contradição. O homem que pretende se matar nega o mundo e o agir no mundo. Porém, deseja agir suprema e absolutamente sobre sua morte. Esse desejo de triunfar, de poder se erguer acima de si, afirma no suicídio o que o suicídio pretende negar. Quem se mata está ligado à esperança, ainda que à esperança de acabar:

[...] a esperança revela seu desejo de começar, de encontrar ainda o começo no fim, de inaugurar aí uma significação que, no entanto, ele gostaria de questionar ao morrer. Quem desespera não pode esperar morrer nem voluntária nem involuntariamente, falta-lhe tempo, falta-lhe o presente que deveria apoiar-se para morrer (BLANCHOT, 2011, p. 108).

O suicídio, nesse sentido, não pode ser ação de um homem desesperado. Quem se mata conserva, necessariamente, alguma esperança. Vale retomar, aqui, o exemplo da personagem Carlota, a velha desesperada que *pensa* em se matar, mas não se mata. O que Blanchot nos

mostra é que o suicida não nega a vida. Ele pretende, pelo contrário, afirmá-la, visto que, considerando-se a estrutura dupla da morte, a morte é a impossibilidade de morrer:

A morte trabalha conosco no mundo: poder que humaniza a natureza, que eleva à existência o ser, ela está em nós, como nossa parte mais humana; ela é morte apenas no mundo, o homem só a conhece porque ele é a morte por vir. Mas morrer é quebrar o mundo: é perder o homem, aniquilar o ser; portanto, é também perder a morte, perder o que nela e para mim fazia dela morte. Enquanto vivo, sou um homem mortal, mas, quando morro, cessando de ser um homem, cesso também de ser mortal, não sou mais capaz de morrer [...] (BLANCHOT, 1997, p. 324).

Para Blanchot, assim como para Nietzsche, o homem se mata na intenção de suprimir a morte involuntária, embora o autor chame a atenção para o caráter ilusório desse empreendimento. Nietzsche vê no suicídio o ato supremo de libertação, enquanto que, para Spinoza, ele é uma subordinação a causas externas e, portanto, o revés da liberdade. Num sentido, os três autores parecem concordar que, se a morte é o resultado inevitável da vida (embora, para Spinoza, a mente seja imortal) e a consciência dessa mortalidade é o que torna o homem humano, o desejo de suicídio é antes um desejo de não morrer, mas de perseverar, de triunfar sobre a morte, de ser um tanto Deus. Mata-se *agora* na intenção, ainda que essa intenção seja uma ilusão (Blanchot) ou um absurdo (Spinoza), de se sobrepor à morte por vir.

Essa morte que não é desejo de autodestruição, mas de superação (a morte é um limite), é a que vemos nos suicidas de *Cal*. No conto *O sorriso dos afogados*, a morte é anulada, pois é nela que o homem encontra a vida – morrendo ele não somente vive melhor, mas fica impossibilitado de morrer. E em *A mulher de negro*, a morte é viva – não há morte na Morte:

[...] a mulher estendeu-me a mão [...]. A palma de sua mão tinha linhas que eram mapas de uma vida inteira, uma vida com todos os seus enganos, com todos os seus erros, com todas as suas tentativas. Os seus olhos de pedra. Senti os ossos da sua mão a envolverem meus dedos. Não me puxou, mas eu aproximei o meu corpo do seu. Senti a sua respiração no meu pescoço. A sua respiração era uma brisa. E a sua voz. Quanto chorei por ti, disse-me (p. 189).

6 O CORPO

6.1 O Corpo Débil

Em *Cal*, a passagem inevitável dos anos é marcada, principalmente, nas descrições dos corpos dos personagens. A imagem do corpo desgastado é recorrente:

A pele caía-me dos braços. Os meus cabelos eram fios de cinza. As minhas mãos perderam a forma (*A viúva junto ao rio*, p. 197);

Os seus cabelos eram brancos e secos, eram velhos e mortos. Eram cabelos mortos e cinzentos e sujos. A sua pele era muito velha porque era mole. O seu rosto era muito velho” (*A mulher que sonhava*, p. 47);

Os cabelos velhos, a pele pendurada nos ossos, a carne sem forças, os seios murchos a serem duas bolsas de pele gasta (*Febre*, p. 63).

O corpo envelhecido e/ou doente causa repulsa – os cabelos da mulher que sonhava, por exemplo, não eram grisalhos, era “sujos” – numa sociedade que herdou o imaginário corporal helênico.

Foi em Atenas que a civilização inaugurou a primeira imagem do corpo:

Em todas as principais atividades da vida social grega, o povo, como corpo coletivo, e o indivíduo, como corpo individual, se encontram em processo de aperfeiçoamento, adestramento, modelagem e exposição estética. A experiência corporal grega enuncia sempre uma *mimesis*, ou seja, um trabalho que é a reinvenção da realidade, a partir de artifícios, estratégias que ficcionalizam o real e transformam o corpo numa *poiésis*, com vistas a gerar prazer e se configurar como objeto estético (NUÑES, 2004).¹

O corpo alterado, portanto, entrava em contradição com projeto corporal estabelecido, “o desbordamento dos parâmetros da fisiologia racionalmente admitida, a subversão do *hóros* [...]” (NUÑES, 2004).

Na Grécia do século V,

a retórica da dor física, a mutilação e o desacordo com a sanidade pública anunciavam o lugar escabroso a que a imagem dos corpos doentes se destinava. Filoctetes encena a marginalidade a que a doença leva, numa sociedade que tem em alta estima o estatuto da pureza, da beleza e da desinfecção (NUÑES, 2004).

Com Filoctetes, Sófocles expõe a barbárie, as chagas repugnantes, de uma sociedade pretensamente asséptica. Já velho e condenado a carregar uma ferida que não cicatrizava, o herói é abandonado por Ulisses e seus companheiros numa ilha selvagem, quando esses se dirigiam à Tróia. Quase uma década depois, Neoptólemo volta à ilha a mando de Ulisses, não para resgatar

¹ Sendo um texto eletrônico, não há marcação de páginas, por isso a referência está incompleta.

Filoctetes, mas para convencê-lo a entregar aos Aqueus a arma que o herói havia herdado de Hércules. Para tanto, Neoptólemo utiliza a mais potente arma dos gregos: o *logos*. Filoctetes é traído duas vezes. O exército que ele defendeu o condena ao exílio, à fome e à desolação.

A debilidade física dos personagens de *Cal* vai na contramão de um ideal de saúde e de beleza contemporâneo pautado no padrão grego. Já no texto que abre o livro, o conto *A idade das mãos*, deparamo-nos com a exposição das dores e do peso que os velhos suportam: “[...] Ana sabia que o homem era velho como ela. Também ele devia sentir as dores dentro da carne que ela sentia nas costas. Também ele devia sentir o peso dos braços e das pernas” (p. 21). E da fraqueza dos corpos velhos, na descrição da burra: “As pernas já não tinham força. Dentro do seu corpo grande, debaixo da sua pele, debaixo dos arcos largos da costela, havia um coração que já tão tinha força” (p. 23).

A mulher que sonhava também era velha e, em certos momentos, sentia-se velha: “Por instantes, sentia o corpo cansado. Sem olhar para os cabelos, sentia-os cinzentos. Sem olhar para a pele, sentia-lhe as rugas como um peso. Sentia que os olhos lhe começavam a chorar de cansaço” (p. 47). Os seus pensamentos eram tão instáveis quanto seus movimentos: “Velha, avançava por um caminho de terra, entre canteiro de flores que recebiam o sol sobre uma juventude que parecia rir-se da sua pele velha e dos seus cabelos sem vigor e dos seus movimentos trôpegos” (p. 49).

No conto *Os velhos*, o “padrinho novo” urinava na cama, assim como Ti Julha, durante os anos em que esteve doente. Antes de morrer, os dois velhos adquiriram um aspecto degradante. Já não tinham controle sobre seus próprios corpos, que se transformaram num fardo para si e para seus familiares.

Vemos também, em *Cal*, a descrição dos corpos mortos. No conto *O sorriso dos afogados*, o mergulhador narrador diz, sobre o corpo do menino afogado: “Sinto ainda na mão sua pele macia. A pele macia dos afogados” (p. 29). E em *O grande amor do mudo*, no corpo morto do mudo, o sangue escorria como uma nascente, como se algo pudesse nascer da morte: “Estava morto. Do seu corpo estendido, escorria sangue grosso, como uma garrafa entornada sobre a mesa, como uma nascente” (p. 53).

Importa observar que o desgaste físico aparece inclusive nesses corpos mortos. No conto *O dia dos anos*, em meio aos vinte e quatro coelhos mortos, destacavam-se os corpos cansados das coelhas prenhes: “[...] estavam duas dúzias de coelhos mortos. Transparente, a aragem

arrefecia aos poucos tanto sobre os corpos de coelhos pequenos, como sobre os corpos *cansados* e mortos das coelhas prenhes (p. 73, grifo nosso).

Em *Cal*, o corpo do homem e da mulher do campo é sempre cansado e marcado. As mãos são grossas e retalhadas. No conto *Na claridade e nas sombras*, a pele dos lavradores é comparada à terra, a qual, como já foi dito, representa a morte, ou a aproximação dela, o desgaste: “Havia rugas nos seus rostos, havia músculos que eram como a terra lavrada. A terra das hortas estava na pele dos seus rostos (p. 79).

José Luís Peixoto, mesmo ao tratar de personagens jovens e saudáveis, dá ao corpo um aspecto de fragilidade. Em *O último dia de todos os verões*, o corpo do garoto narrador não era forte o bastante para resgatar o corpo do irmão afogado: “O meu corpo de menino de doze anos” (p. 89). E em *A viúva junto ao rio*, quando a narradora, ainda jovem, é carregada pelos empregados de sua mãe, lemos: “o meu corpo sem força nas suas mãos” (p. 196).

Neste ponto, cabe citar Nietzsche, que não admite a existência de um padrão de saúde:

Porque em si não existe saúde e todas as tentativas para dar esse nome a qualquer coisa malogram miseravelmente. Importa conhecer tua finalidade, teu horizonte, tuas forças, teus impulsos, teus erros e sobretudo o ideal e os fantasmas da tua alma para determinar o que significa saúde, mesmo para teu corpo (NIETZSCHE, 2006, p. 126).

Segundo o filósofo, existem inúmeras saúdes do corpo, assim como da alma. Importa dizer que, no sentido nietzschiano, a alma é um jogo de forças que atuam no corpo, em que a consciência é o estágio mais tardio, inacabado, menos forte (Nietzsche, 2006, p. 48). Nietzsche questiona se a consciência pode mesmo dispensar a doença, ou seja, se a sede humana de conhecimento, principalmente conhecimento de si, não tem tanta necessidade da alma doente como da alma saudável, sendo a saúde, nesse caso, uma covardia, um “resto de barbárie mais sutil, do espírito retrógrado refinado” (Ibid, p. 127).

6.2 Corpo e Memória

No conto *Na claridade e nas sombras*, o corpo da mulher conserva, por mais de vinte e oito anos, a sensação de ter dentro de si o corpo frágil – “braços e ossos pequenos” (p. 77) – do filho. Na “memória do seu corpo” (p. 79), a gravidez parecia pouco distante no tempo. Ao refletirmos acerca dessa “memória do corpo”, cabe voltar a atenção para a imagem mais presente

em *Cal*, a das mãos, nas quais as marcas físicas vão representar a passagem invisível do tempo – memória *no* corpo:

As mãos de Ana eram velhas. Os dedos eram grossos e tinham riscos feitos pela lâmina da navalha de retalhar azeitonas (*A idade das mãos*, p. 12);

As suas mãos são muito magras: a pele solta, as veias, os ossos, as unhas cortadas com a tesoura de costura (*A velha Carlota*, p. 91);

As suas mãos eram muito velhas. As palmas de sua mão tinham linhas que eram mapas de uma vida inteira (“*A mulher de negro*”, p. 189).

Pela mão, os dias passam – “Os dias passaram pela mão direita do homem” (*A idade das mãos*, p. 21) –, deixando lembranças – “Olhei para as minhas mãos, os meus dedos. E lembrei-me de tantas coisas” (*As mãos e as vozes*, p. 71) – impressas em marcas – “[...]as suas mãos eram grossas e ásperas” (*A viúva junto ao rio*, p. 195); “As palmas das mãos eram grossas e tinham a superfície serrada de um tronco” (*A idade das mãos*, p. 12); “mãos atravessadas por linhas feitas à navalha” (*A mulher da horta*, p. 84): memória *do/no* corpo.

Foi a mão da esposa que o narrador de *As mãos e as vozes* segurou no dia do nascimento do seu primeiro filho; a mesma mão que ele viu aberta, a procurar pela sua, pouco antes da morte da mulher (p. 67). Em *A idade das mãos*, foram as mãos rejuvenescidas do homem que envolveram as mãos de Ana, quando uma “certeza imensa, um abismo, dizia-lhes que aquele era o momento em que podiam começar a viver” (p. 26). E em *A mulher de negro*, o homem e a morte deram as mãos (p. 189), assim como o casal morto em *O sorriso dos afogados* (p. 30).

Na concepção spinozista, a memória é uma concatenação de ideias que envolvem a natureza das coisas que estão fora do corpo humano, a qual ocorre na mente segundo a ordem e a concatenação das afecções do corpo humano (SPINOZA apud LOTURCO, 2008). A mente imagina ou recorda porque há vestígios de um corpo externo que impulsionou algumas partes de seu corpo, o dispôs e o afetou de determinada maneira (Ibid.). O mesmo processo que ocorre no corpo, em relação às afecções, ocorre na mente, em relação aos afetos. Assim como “as idéias que temos dos corpos externos indicam mais a constituição do nosso corpo do que a natureza dos corpos externos”, “as imaginações da Mente indicam mais os afetos do nosso Corpo do que a natureza dos corpos externos” (Ibid, p. 13).

A mulher do conto *Na claridade e nas sombras*, por exemplo, podia lembrar como era sentir o corpo do filho a formar-se dentro de si. Spinoza (apud LOTURCO, 2008, p. 14) diz: “por afeto, entendo as afecções do Corpo pelas quais a potência de agir do próprio Corpo é aumentada

ou diminuída, favorecida ou coibida, e simultaneamente as idéias dessas afecções”. O afeto, nesse sentido, diz respeito tanto ao corpo quanto à mente, cujas potências de agir variam conjuntamente, ou seja, aumentam e diminuem em paridade, na mesma proporção (LOTURCO, 2008).

6.2.1 Corpo, Memória e Arquivo

Memória e arquivo são dois conceitos chaves na contemporaneidade. No entanto,

nada é menos claro, nada é menos garantido hoje em dia, segundo Derrida, do que a palavra arquivo. Pois o arquivo não se reduz à memória: ele tem lugar no desfalecimento da memória. Não há arquivo sem consigna²ção em algum lugar exterior que assegure a possibilidade da repetição, da reprodução ou da reimpressão (DERRIDA apud KLINGER, 2007).

O arquivo, portanto, não é a memória viva ou espontânea (*mneme* ou *anamnesis*), mas uma experiência *hipomnésica* (DERRIDA, 2001).

Em *Mal de arquivo*, Derrida menciona o exemplo da dedicatória que o pai de Freud escreveu para o trigésimo quinto aniversário do filho numa Bíblia, que pertenceu a Freud na juventude e que tinha ganhado capa (pele) nova. A primeira frase da dedicatória relembra a circuncisão de Freud. Derrida vê ali um novo pacto que renova o da circuncisão e, com isso, surge a questão: em que se transforma o arquivo quando ele se inscreve no próprio corpo? (KLINGER, 2007).

Mais do que nos esforçarmos no sentido de responder a essa pergunta, visto que o próprio Derrida (2001) admite a impossibilidade de elaborar um conceito de arquivo,³ importa pensarmos a noção ou as múltiplas noções de “corpo” (o corpo da Bíblia de Freud com “pele” nova, o corpo de Freud que guarda a memória da circuncisão, o corpo da mãe que guarda a memória do corpo do filho etc.).

6.3 O Corpo e a Relação de Forças

Deleuze lembra que Spinoza abre um novo caminho para as ciências e a filosofia, quando diz “Nem mesmo sabemos o que *pode* o corpo” (1976, p. 21, grifo do autor). Segundo Deleuze

² O termo consigna²ção pode ser entendido como conjunção de signos (DERRIDA, 2001).

³ “‘Arquivo’ é somente uma *noção*, uma impressão associada a uma palavra e para a qual Freud e nós não temos nenhum conceito. Temos somente uma impressão, uma impressão que insiste através de um sentimento instável de uma figura móbil, de um esquema ou de um processo in-finito ou indefinido” (DERRIDA, 2001, pp. 43-4, grifo do autor).

(1976), fala-se muito em consciência e em espírito, mas não se sabe de que é capaz um corpo. No sentido nietzschiano, o corpo é o algo mais surpreendente, mais que a consciência e o espírito, pois é um fruto do acaso (NIETZSCHE apud DELEUZE, 1976).⁴

Deleuze lendo Nietzsche vai dizer que o corpo, em sua unidade, é um fenômeno múltiplo, onde se relacionam duas forças, uma ativa (dominante) e outra reativa (dominada). A força ativa escapa à consciência, que é essencialmente reativa, por isso não sabemos o que um corpo pode, de que atividade é capaz. A consciência, nesse sentido, só pode compreender o organismo à sua maneira, isto é, de maneira reativa. É por isso que a ciência, seguindo os caminhos da consciência, enxerga o corpo pelo seu lado menor, o lado das reações (DELEUZE, 1976). Para Nietzsche, a verdadeira ciência é a da atividade, do inconsciente necessário. “É absurda a idéia de que a ciência deva caminhar a passo com a consciência e nas mesmas direções. Sente-se nesta a idéia moral que aflora. De fato, só existe ciência onde não há e não pode haver consciência” (Ibid, p. 22).

Sem as forças ativas, as reativas não seriam forças. Reativo é a qualidade original da força, mas que só pode ser interpretada em relação com o ativo. A atividade das forças inconscientes é o que faz o corpo superior a todas as reações, em particular à reação do eu que é chamada de consciência. As forças ativas tornam o corpo superior e surpreendente (DELEUZE, 1976). A transformação dionisíaca é a primeira definição de atividade. É por isso que Nietzsche critica Darwin, que interpretou a evolução e o acaso na evolução de maneira reativa, e admira Lamarck, que presentiu uma potência ativa, a metamorfose.

Com o acaso, afirma-se a relação de todas as forças. À força é atribuída uma vontade de potência, “o elemento do qual decorrem, ao mesmo tempo, a diferença de quantidade das forças postas em relação e a qualidade que, nessa relação, cabe a cada força” (DELEUZE, 1976, p. 25). Os encontros das forças de tal e qual quantidades são as partes afirmativas do acaso, avessas a qualquer lei: os membros de Dionísio. Nesse encontro, cada força recebe a quantidade correspondente à sua qualidade, a afecção que preenche sua potência (Ibid, p. 23).

⁴ O acaso é o lance de dados. Nietzsche (apud DELEUZE, 1976, p. 14) fala de duas mesas da vida, que são os dois tempos do jogador: “Abandonar-nos temporariamente à vida para fixarmos temporariamente o olhar sobre ela”. O lance de dados afirma o devir e o ser do devir (DELEUZE, 1976).

7 A VILA É O MUNDO

Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.

(Alberto Caeiro)

7.1 O Menos

Há dois elementos que perpassam todos os textos de *Cal*: a morte e a ruralidade. À parte esses, cada texto apresenta uma construção absolutamente singular. É forçoso chamar a atenção para a diversidade de gêneros textuais: dezessete contos, três poemas e uma peça teatral. Pode-se dizer que José Luís Peixoto é um escritor *multi*. Em treze anos, teve treze livros publicados – cinco romances, três coletâneas de contos, três coletâneas de poemas, um relato de viagem e o *Cal*. Além de ficção e poesia, escreve artigos para a revista portuguesa *Visão* e para o *Jornal de Letras*. Participa, também, de um projeto musical (é membro de uma banda de *rock* chamada *Moonspell*). É figura presente nos diversos circuitos literários. Na comunidade virtual, por exemplo, tem *site*, *blog*, perfis em redes sociais e suas frases já são disseminadas como provérbios no *twitter*.

Essa multiplicidade, alimentada pela proliferação de ferramentas e suportes, talvez seja o traço mais marcante daquela que se convencionou chamar “geração 00”. Beatriz Resende (2008) destaca a multiplicidade da nova geração de escritores como uma reação positiva às forças homogeneizadoras da globalização. Flávio Carneiro (2005) acrescenta que a literatura do século XXI, múltipla, multifacetada, é fruto da relativização de conceitos como “direita” e “esquerda”, “tradição” e “ruptura”.

Nos anos 1950-60, houve a necessidade de impor novidade, de romper estruturas. Nas décadas de 1960-70, eclodiu, no mundo, o movimento de contracultura, a cultura *underground*. Durante esse período, a escrita subversiva teve destaque. Já na década de 1980, os adversários estéticos e políticos “desapareceram” (CARNEIRO, 2005). Esse foi um período de transição, de insuficiência dos padrões até então estabelecidos e, por conseguinte, de heterogeneidade das manifestações literárias. Em 1990, tudo aquilo que foi experimental passou a ser institucionalizado e os projetos coletivos foram substituídos por projetos particulares (Ibid.). A ficção engajada deu lugar a uma escrita do cotidiano e da intimidade.

Para compreendermos melhor a escrita da nova “geração” de escritores, importa conhecer o perfil do jovem de 00. Ele é aquele que não precisou levantar a bandeira da liberdade de expressão porque cresceu acreditando ser livre. Que não temeu a Internet porque nunca imaginou a vida sem ela. Que abandonou os redutos boêmios para criar um novo tipo de comunicação, eletrônica, virtual. Que substituiu cartas por *e-mails*, diários por *blogs*, álbuns de fotografia por *fotologs* e que fez das redes sociais grandes pontos de encontro. Esse novo tipo de contato, *on-line*, facilitou o acesso a textos. O escritor iniciante, sem dinheiro e sem editora, encontrou uma forma de divulgar sua escrita. Com isso, o aumento das publicações e a diversidade destas.

Não obstante essa multiplicidade, duas vertentes se destacam, hoje, na prosa ficcional de língua portuguesa: de um lado, os autores que mantêm a linha dos anos 1970, da escrita bruta, do escracho e do abjeto; de outro, aqueles que optam por uma escrita “leve”, que valoriza o não dito, numa linguagem que evoca mais do que explicita. Na escrita desse segundo “grupo”, vemos um retorno do sublime que, da ideia de magnitude de Kant, é transportado para as coisas miúdas. Como bem considerou Denilson Lopes, trata-se do “sublime no banal”, que estabelece “um jogo de tensões entre a contemplação e o olhar distraído, a rapidez e a lentidão e prefere apostar mais na sutileza, na leveza” (2004, p. 10).

A escrita dita “delicada”, minimalista e intimista, a princípio, pode ser interpretada como uma fuga. A muitos, parece que os autores que primam pelo silêncio jogam, por assim dizer, a sujeira para debaixo do tapete. Denilson Lopes (2007) acredita que a escolha pela delicadeza não é apenas uma opção estética, mas também uma opção ética e política, traduzida em recolhimento e discrição diante da saturação de informações. A vertente do “sublime”, nesse sentido, surge como um novo tipo de ruptura, sem alarde, uma transgressão silenciosa.

É preciso, pois, reconhecer que talvez o xis da questão não esteja naquilo que se vê (ou que se deixa de ver), mas na maneira como se vê, como nos mostra o escritor angolano Ondjaki, em entrevista para o *blog Floresta do Sul*:¹

Eu sinto que o lado incrível, inacreditável, patético (no bom sentido) da vida, me fascina. Um sorriso pode ser fascinante, o olhar de uma criança, as falas dos mais velhos, um pássaro na praia em que ninguém repara, um sonho que nos mude a manhã ao acordar; o mundo é mesmo colorido e poético (2007).

7.2 Pequeno e Grande

¹ *Blog* do escritor português António Manuel Venda: www.florestadosul.blogspot.com.

“E todos, todos imaginam que o passado não é nada, ou tão pouca coisa e que p futuro próximo é tudo: disso decorrem essa pressa, esses gritos, essa necessidade de ensurdecer e de extravasar! Cada um deles quer ser o primeiro nesse futuro – e, contudo, a morte, o silêncio da morte são as únicas certezas que todos têm nesse futuro!”

(Friedrich Nietzsche, *A gaia ciência*)

Voltemo-nos para a obra ficcional que está no centro de nossa reflexão. *Cal* é publicado sete anos após José Luís Peixoto estreiar na literatura. A essa altura, o escritor já havia viajado pelo mundo, participando, como convidado, de diversos eventos literários. No entanto, o cenário das histórias do livro é sempre a vila, tal qual a pequena vila em que Peixoto viveu até os seus dezoito anos, no interior do Alto Alentejo. Há a descrição dos hábitos prosaicos, a reprodução do linguajar dos moradores de áreas rurais, o destaque para a natureza, o clima e suas repercussões: “Setembro. Não se esqueça de setembro// As oliveiras estão carregadas de abundância,/ os estorninhos desfazem-se no ar” (p. 31).

Se existe algo que todos os textos de *Cal* têm em comum é atmosfera provinciana, é ambiente rural como único espaço possível. A ideia de vila como o mundo fica ainda mais evidente nos três poemas do livro. Vejamos estes versos do poema sem título da página 179: “A gente corremos pelas ruas da vila/ O céu das hortas é mais que/ o mundo”. A perspectiva do eu poético – “o céu das hortas é mais que o mundo” – será expressa em imagens, alguns versos depois:

Vamos aos figos e passamos
a vida:
a vila, às vezes, é desenhada
por esta aragem que é o lápis
de um carpinteiro. Quem é que é
o seu pai?, perguntam os velhos
sentados num banco de jardim.

Não é inocente a aproximação entre os vocábulos “vida” e “vila”. A vila é a vida, uma vida de “pequenices”. O além da vila-vida, se houver, é tão desconhecido quanto a morte, é uma cegueira: “porque a gente corremos pelas ruas da vila/ e sabemos que é Ti Rosa do Queimado/ e ainda não temos a cegueira de ser grandes” (p. 180). O eu lírico, nesse poema, é uma criança que remete à criança que talvez tenha sido Peixoto. É preciso atentar para a dubiedade do termo “grandes”, que tanto pode se referir a tornar-se adulto quanto ao movimento de ir para além dos limites da vila, de conquistar o desconhecido, outros mundos.

Mas para aqueles que cresceram, as velhas de oitenta anos do poema sem título da página 59 têm algo a ensinar: “que a vida é transparente e que o passado, fechado em/ armários que

rangem durante a noite, brilha às vezes, como/ as pratas dos chocolates que entregam nas mãos das crianças”. O importante, ao que parece, é não fechar os olhos – a cegueira – para esse passado que ainda brilha no presente; como lemos no poema da página 31: “Olhe seus netos. Eles vão querer que o avô/ lhes dê moedas de cinco escudos e lhes pergunte/ se passam de ano” (p. 31).

Cal não só mostra a impossibilidade de apagar o passado – ele estará sempre no corpo –, como o absurdo de se desejar tal feito. O que o livro traz de mais pungente é a nostalgia de um tempo vivido e de um tempo não vivido: “A terra morta como um animal seco a falar-me numa voz de tempo que passou, que se esgotou em anos que não vivi” (*A mulher de negro*, p. 187). Por isso, a exortação: “Vamos fazer um mandado, vamos dizer/ o tempo:/ porque a gente corremos pelas ruas da vila” (p. 180). O que Peixoto faz, nos poemas e, de certa maneira, em todo o livro, é dizer aos leitores aquilo que, no conto *Os velhos*, ele diz à sua irmã: “Eu não me esqueci” (p. 37).

As mulheres de 80 anos sentam-se em todas as cadeiras
como se estivessem sentadas em tronos. Podem ter anéis
nos dedos, como podem ter lenços de assoar nos bolsos.

Em natais, festas de aniversário com pão-de-ló, ou em
casamentos, as mulheres de 80 anos reúnem uma
assembleia de afilhadas solteiras e explicam-lhes

que a vida é transparente [...]

(poema sem título, p. 59)

Maurice Blanchot (2011) nos lembra que o olhar da criança é naturalmente fascinado, e também por isso todas as impressões da infância possuem algo de fixo que decorre dessa fascinação. Em *Cal*, há uma nítida distinção entre os poemas, nos quais a perspectiva é sempre a da criança e, por isso, a velhice é descrita em seus aspectos positivos, e os contos e a peça teatral, nos quais, como pudemos observar, há sempre a conjugação “velhice, morte, tristeza” – o olhar “crescido”, adulto, que enxerga não somente o que vê, mas inclusive aquilo que já perdeu.

A gente corremos pelas ruas da vila.

Eu já vi as laranjeiras e as janelas
abertas no verão. Pranta-te quedo,
dizem as velhas de olhos pretos.

Vamos fazer um mandado, vamos dizer
o tempo:
porque a gente corremos pelas ruas da vila
e sabemos quem é Ti Rosa do Queimado
e ainda não temos a cegueira de ser grandes.

(poema sem título, pp. 179-80)

Ora, se uma poética do menos fosse, necessariamente, apolítica, apática, anacrônica, não haveria, em *Cal*, essa crítica incisiva à sociedade imediatista, desmemoriada: se somos grandes, já fomos pequenos, e talvez tenhamos sido maiores antes de crescer.

7.3 A Experiência

O capitalismo inaugura uma sociedade marcada pela extinção da experiência: “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1993, p. 197). O homem moderno perde a memória individual e coletiva. A modernidade é caracterizada por essa atrofia da experiência, que é substituída, como forma de sensibilidade coletiva, pela vivência. O homem sem experiência é um homem sem tradição, pois a experiência “é a matéria de tradição, na vida coletiva e particular. Ela se constitui menos a partir de dados individuais fixados na recordação que de dados acumulados, muitas vezes inconscientes, que afluem para a memória” (BENJAMIN apud ROUANET, 1981, p. 49).

Nas sociedades tradicionais, a memória individual e a coletiva se fundiam, num primeiro momento, por meio dos cerimoniais, nos quais episódios significativos do passado coletivo eram rememorados, permitindo a cada indivíduo incorporar essas memórias à sua própria experiência e recordar-se delas, ao mesmo tempo em que recordava seu próprio passado (ROUANET, 1981). “Onde prevalece a experiência no sentido estrito, certos conteúdos do passado individual se conjugam com outros do passado coletivo [...] a memória voluntária e a involuntária deixam de ser mutuamente excludentes” (BENJAMIN apud ROUANET, 1981, p. 49). Num segundo momento, essa fusão se dava num tipo de comunicação tradicional baseado na narrativa oral. A matéria da narração é a experiência. “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1993, p. 199).

A narrativa, assim, opõe-se à solidão do romance, gênero textual típico do mundo moderno:

O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida, levar o incomensurável aos seus últimos limites (BENJAMIN, 1993, pp. 199-200).

Nas palavras de Silviano Santiago (1984, p. 30), que não desconsidera a solidão do romancista, o romance é um gênero “bandido, moderno porque liberto das prescrições das artes poéticas clássicas”, que surge como consequência de “uma busca de auto-conhecimento da subjetividade racional”.

A narração se distingue, também, da informação, a forma de comunicação mais própria da modernidade. A imprensa, em geral, tem interesse numa informação “pura”, que não deriva de nenhuma experiência e que não se endereça à experiência do leitor.

O caráter efêmero das notícias as impede de serem incorporadas à tradição, e as próprias características técnicas da informação – novidade, concisão, inteligibilidade, falta de qualquer inter-relação entre as diferentes notícias – contribuem para que ela se mantenha alheia à esfera da experiência (ROUANET, 1981, p. 50).

Para Benjamin (1993, p. 198), “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. O caráter predominantemente narrativo dos textos de *Cal*, inclusive dos poemas, aproxima as histórias escritas daquelas tradicionalmente orais. Em *O grande amor do mudo*, o episódio lendário do nascimento da flor no corpo do morto foi contado, primeiramente, pela velha Gertrudes, para só depois ser recontado pelo narrador-personagem. E se em *O homem que está sentado à porta* o filho do Peixoto escreve, num livro, sobre um tempo que não viveu é porque, à parte tudo o que foi inventado, os relatos compartilhados entre os moradores da vila, de algum modo, chegaram até ele.

Walter Benjamin cita a obra de Proust e destaca que a importância desta está na tentativa de restaurar a figura do narrador, numa época marcada pela extinção da experiência. Proust reproduz a categoria da festa, pela qual a experiência individual se cruzava com a coletiva. “Os dias que a memória involuntária retira do inconsciente são dias extraordinários, dotados de uma significação semelhante à dos dias evocados pela comemoração do culto” (BENJAMIN apud ROUANET, 1981, p. 51). Tais dias “não se caracterizam por nenhuma vivência. Não se relacionam de forma alguma com os demais dias, e por assim dizer se destacam do tempo” (Ibid.). Proust reagiu à atrofiação da experiência por meio da memória involuntária, buscando recriar, individualmente, um processo de rememoração que já não era socialmente possível.

Se, por um lado, Benjamin chama a atenção para o aspecto desumanizante da degradação moderna da experiência, por outro, ele vê nela uma dimensão libertadora. O “homem novo” precisa emergir das ruínas do antigo. A cultura tem sido, historicamente, a cultura dos

vencedores. Nesse sentido, o esvaziamento da tradição não é, necessariamente, um mal, visto que a tradição contribui para perpetuar a injustiça (BENJAMIN apud ROUANET, 1981, pp. 52-3). O “anjo da destruição”, o *Angelus Novus*, é um iconoclasta, que “para recompor os escombros que se acumulam à sua frente tem que reduzir a escombros os monumentos dos vencedores” (Ibid, p. 53). Esse destruidor “transforma o existente em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa dos caminhos que nelas se formam” (BENJAMIN, 1986, p. 188).

O fim da experiência pode significar o início de uma nova barbárie, que não é, necessariamente, negativa. Os novos bárbaros, sem passado e sem experiência, têm sobre os civilizados a vantagem de se conformarem com pouco e de saberem, sempre, como recomeçar, apesar de toda sua pobreza interna e externa – “Estamos mais pobres. Abandonamos, fragmento por fragmento, o patrimônio hereditário da humanidade, empenhando-o, às vezes a um centésimo do seu valor, para obter em troca a pequena moeda da atualidade” (BENJAMIN apud ROUANET, 1981, p. 53).

Benjamin estigmatiza a atrofia da experiência, que condena o homem à perda de sua memória histórica, no entanto, ele não deixa de apontar o potencial político dessa nova sensibilidade:

Em cada época é preciso, sempre de novo, arrancar a tradição ao conformismo que quer apoderar-se dela... Aqueles que até agora venceram marcham nesse cortejo triunfal. Os bens saqueados participam, como de regra, do cortejo. São os denominados bens culturais. O materialismo histórico deve contemplá-los de forma distanciada. Porque eles provêm, todos e cada um, de uma origem que não se pode contemplar sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios, que os produziram, como também à corvéia anônima dos contemporâneos. Não existe nenhum documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie. E da mesma forma que esses bens não estão isentos da barbárie, não o está, tampouco, o processo da tradição, pelos quais eles são transmitidos de uns a outros (BENJAMIN apud ROUANET, 1981, p. 54).

A sociedade moderna é por excelência imediatista – o tudo ao mesmo tempo agora e a perenidade desse tudo. Nisso, ela conserva um caráter destrutivo. Porém, esse caráter destrutivo também se apresenta como um caráter renovador. O caráter destrutivo não vê nada de duradouro, mas, por isso mesmo, encontra caminhos por toda a parte: “Mesmo onde os demais esbarram em muros ou montanhas, ele vê um caminho. Mas porque vê caminhos por toda a parte, também tem que abrir caminhos por toda a parte. Nem sempre com força bruta, às vezes com força refinada” (BENJAMIN, 1986, p. 188). Como vê caminhos por toda a parte, encontra-se sempre numa encruzilhada: nunca sabe o que o próximo momento trará.

“O caráter destrutivo não vive do sentimento de que a vida vale a pena ser vivida, e sim de que o suicídio não compensa” (BENJAMIN, 1986, p. 188), pois o suicídio está vinculado a um

futuro, a um desejo de trazer a morte para o agora, exatamente para negar o futuro. É nesse sentido, vale lembrar, que Blanchot afirma que o suicida conserva alguma esperança. O caráter destrutivo, imediatista, não vê futuro, ele não vê um caminho ou um sentido, mas múltiplos sentidos. E por estar arraigado ao presente, não tem necessidade de se autodestruir, que seria em si a destruição do acaso, a destruição do próprio caráter destrutivo e, portanto, a impossibilidade de renovação.

7.4 Narrativa e Morte

Diz Paul Valéry (apud BENJAMIN, 1993, p. 203), a respeito da sociedade imediatista moderna:

Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas... – todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado.

Esse “homem de hoje” abreviou inclusive a narrativa. Cresce, em nossos dias, a publicação de *short stories*, as quais, segundo Benjamin (1993, p. 204), emanciparam-se da tradição oral e não mais permitem a “lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas”.

Valéry (apud BENJAMIN, 1993, p. 204) conclui que “o enfraquecimento nos espíritos da idéia de eternidade coincide com uma aversão cada vez maior ao trabalho prolongado”. Benjamin, com base na conclusão de Valéry, vai dizer que a ideia da eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica e, se essa ideia está se atrofiando, a morte tem adquirido, assim, um outro aspecto. Essa transformação “é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu” (BENJAMIN, 1993, p. 204).

Nos últimos séculos, observamos que a ideia da morte veio perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação (BENJAMIN, 1993). Esse processo se acelera a partir do século XIX. A sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, “um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte” (Ibid, p. 204).

Na Idade Média, morrer era um episódio público na vida do indivíduo e seu caráter era altamente exemplar: o leito de morte se transformava num trono, em direção ao qual o povo se dirigia. Hoje, a morte tem sido cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes, não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém. Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chega sua hora, são depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais (BENJAMIN, 1993).

Para Benjamin,

é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade (BENJAMIN, 1993, p. 205).

Se a vida emerge da consciência da finitude, é na proximidade da morte que o homem, jovem ou velho, adquire uma estranha autoridade, que lhe permite, com a altivez ou a serenidade de um sábio (características que os personagens de *Cal*, em geral, não possuem – o que dá às narrativas um tom híbrido: narração e poesia), dividir experiências. E quando lhe falta a lucidez, quando a infância parece tangível e o presente se perde – volta-se ao “tempo em que o tempo não contava” –, histórias surpreendentes afloram: ressurgem o dom de narrar, que independe de impressão e não abre mão do ato de compartilhar, de contar e recontar.

7.5 Desejo de Memória

Não obstante a reflexão benjaminiana a respeito do sujeito moderno, podemos observar, neste início de século, uma multiplicação de programas de incentivo à conservação do patrimônio, de manifestações de recuperação e revisão do passado. Vivemos, ao que parece, uma nova “cultura da memória” (expressão de Andréas Huyssen), que tanto se manifesta nos debates públicos e acadêmicos quanto na indústria cultural (KLINGER, 2007).

Jacques Derrida, com base numa noção de arquivo esboçada por Freud, aponta o lado negativo desse “fenômeno”, um “mal de arquivo”, que tanto pode residir numa perturbação do arquivo – os segredos, os complôs, as conjurações, no espaço público ou no privado – como numa febre do arquivo: uma busca compulsiva, repetitiva, irreprimível do arquivo, uma “impaciência absoluta do desejo de memória” (DERRIDA, 2001, p. 9).

Num diálogo com Benjamin, podemos interpretar esse desejo irreprimível, essa compulsão à repetição, esse *pathos* ao qual se refere Derrida, como uma vontade perturbada, febril, de se recuperar aquilo que foi vivência, enquanto que a experiência singular permanece, em todos os sentidos, atrofiada. O homem *pós-pós* reergue seus ídolos sobre os escombros e precisa encontrar caminho para si.

De acordo com Leonor Arfuch (2010), vivemos uma valorização da presença, numa época marcada pela ausência – a proliferação das práticas interativas (*e-mails, messengers, sites* de relacionamentos) e dos *talk shows, reality shows* etc. confirma isso. Na falta de uma memória individual e coletiva, importa o *dizer*, ou melhor, importa que alguém diga. Nesse cenário, ídolos são erguidos e derrubados, numa rapidez impressionante.

A figura do escritor ganha destaque na contemporaneidade. Ele é aquele que tem algo a dizer. Prova disso é o aumento de registros autobiográficos e autoficcionais. O escritor do século XXI, a menos que ele escolha ser *outsider*, terá a sua vida íntima exposta, a sua solidão invadida. Sem escapatória, ele tende a se tornar um escritor performático.

O escritor performático cria uma ilusão biográfica, isto é, ele inicia um jogo com o leitor no qual o objetivo é confundir as noções de verdade: se por um lado ele faz referência a elementos de uma vida “real”, por outro “destrói a capacidade do leitor de ‘cessar de descrever’” (KLINGER, 2011, p. 9). Assim, o escritor passa a ser seu próprio personagem, e a ficção extrapola os limites do texto: inclusive no universo extratextual, pode-se investir nesse jogo, o que torna a busca da uma “verdadeira verdade” ainda mais incoerente.

Ora, numa sociedade onde linguagens e suportes convergem, tanto a noção de meio literário se amplia como a atuação dos escritores não se restringe apenas a esse. O “novo” escritor, performático, é aquele que sabe atuar nas diferentes mídias, aquele que é capaz de construir a sua imagem pública, a qual, pelo seu caráter imediatista, será sempre passível de (auto)recriação.

8 CONCLUSÃO

Concluimos que não há definições de morte, um conjunto extenso e finito delas, pois a própria noção é maleável e se inclui num contexto ou numa perspectiva. O outro que me olha, ainda que de perto, não saberá quantas mortes tive ou terei em vida além daquelas que ele mesmo reservou a mim. O problema – se há – talvez seja mais simples do que pareça num primeiro momento. Para que o eu e o outro permaneçamos vivos, basta-nos enxergar. Isto é, eu não me condenar ou condená-lo à invisibilidade. A morte, portanto, para além do corpo, subsiste no olhar.

Assim, não há, de mesmo modo, possibilidades de vida, mas a vida é em si uma possibilidade, que se metamorfoseia dionisicamente, num instante do acaso, em que os dados caem na mesa – o segundo momento¹ do lance de dados nietzschiano. Ao homem cabe escolher agir de maneira ativa ou reativa em relação a essa possibilidade. Agir ativamente é contraefetuar a efetuação do acontecimento puro, é colocar-se à altura do acontecimento, para que este homem não se torne uma vítima de si e de seu ressentimento – que torna sua chaga repugnante – contra a (in)justiça do tempo.

O homem livre é aquele que *quer*, e não somente aceita com olhar resignado, o sofrimento, a loucura ou a morte. É aquele que deseja algo em todo acontecimento – *amor fati*. Que acolhe inclusive *sua* dor, que é sua e pode se relacionar à sabedoria; e nega a culpa, que não é sua, que não pertence e nem pode pertencer, pois é fruto da má consciência – a liberdade não acata a responsabilidade destrutiva, mas acolhe a potência afirmativa do acaso.

Sendo ela um “sintoma” inevitável, a dor é vida e se opõe à ausência de afecções e afetos, a morte. Um corpo pode morrer sem tornar-se um cadáver. Um ser vivo ou muito vivo, por sua vez, não pode abrir mão da sua dor. O fim da dor, em vida, é uma transcendência ou uma ilusão. Não podendo ser curada, os homens tentam, inútil e desesperadamente, abafá-la de muitas maneiras, num “mundo de analgésicos”.

Diante da dor, dois afetos se manifestam: o medo e a esperança. O homem afetado por qualquer desses dois é movido pela imaginação e tende a antecipar o mal maior ou a fugir dele. É por isso que o suicídio torna-se uma aparente solução. Mata-se para não morrer, pois a morte é a impossibilidade de morrer. Mata-se para não atingir o estado degradante daquele que se deixa

¹ O lance de dados, para Nietzsche, possui dois momentos. O primeiro é quando os dados são lançados.

gerir pelo medo, inclusive o medo que pode advir da esperança: que aquilo que é esperado não aconteça. Porém, há no suicídio, necessariamente, alguma esperança, a esperança de se sobrepor à morte involuntária e, portanto, o desejo de perseverar.

A dor que resulta da falta (ausência, morte) é aquela que, paradoxalmente, deixa marcas, por vezes expostas no corpo. A memória do corpo é consequência de experiências singulares, que extrapolam a simples vivência. É assim que a nudez apresenta-se sob vários aspectos, pois ela não está na exposição do corpo, mas na consciência dessa exposição, em que se vislumbram marcas (memória *no* corpo) e dores. Estar nu é deixar-se gerir pela consciência, aquela que estabelece os limites, enquanto que a animalidade permite ao homem, inconscientemente, ser nu e, nas práticas de excesso, afirmar a vida como potência. Abrir-se, ainda que em sua intransponível finitude, ao ilimitado.

A literatura abre-nos ao ilimitado. Escrever/ler é estar presente sem presença. A escrita é a contraefetuação que advém de um olhar fascinado. O fascínio é o fascínio da imagem, é a impossibilidade de não ver, é ver inclusive na cegueira, a cegueira extralúcida, do animal, do louco ou do escritor em sua solidão essencial. Solidão que não é apenas recolhimento, mas experiência singular no tempo da ausência de tempo. Escrever/ler é aumentar a fissura de superfície, é transpor o tempo de superfície, e se aproximar da loucura ou da morte. É não estar, mas ser só e, num só tempo, ser outro, o *eutro*, que o olha de frente. É não pertencer ou ter presença, é ser, ainda que não se possa ser, pois a escrita será sempre um simulacro.

Cal, do jovem e grande escritor português José Luís Peixoto, é um livro de ausências, que tem em si vazios e ilimitações – “abraçando o negro, existíamos antes, durante e depois do futuro” (*A mulher de negro*, p. 190). É um livro sobre a morte. Que traz a vida pulsante em cada linha, em cada risco das mãos dos velhos, em cada dor. Os textos, em sua diversidade, entrelaçam-se, formando, por vezes, nódulos, os nós que são pontos indecifráveis, mas que permanecem ligados por um fio frágil, o dos *sentidos sentidos*, numa escrita que é, sobretudo, uma literatura de afetos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ALAGAMARES. Disponível em: <www.alagamares.net>. Acesso em: jan. 2013.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia, técnica e arte política*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos. Seleção e apresentação: Willi Bolle*. Trad. Celeste H. M. Ribeiro et al. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.

BERNARDO, Gustavo. *Quem pode julgar a primeira pedra?* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BORGES, Luiz Augusto Contador. *O Louvor do Excesso: Experiência, Soberania e Linguagem em Bataille*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BOROS, Gábor. A secularização dos afetos religiosos nos escritos de Spinoza: esperança e medo, amor e generosidade. *Cadernos Espinosanos*, São Paulo, n. 21, jul./dez. 2009.

BRANDÃO, Junito de Souza. *O teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

BRUNO, Mário. *Escrita, literatura e filosofia: Derrida, Barthes, Foucault, Deleuze*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *Lacan e Deleuze: o trágico em duas faces do além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

CARNEIRO, Flávio. Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX. In: _____. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé. *Alguma prosa: ensaios sobre literatura contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

CRISTOFOLINI, Paolo. A última sabedoria e a felicidade. Trad. Stella Penido. *Cadernos Espinosanos*, São Paulo, n. 6, nov. 2000.

COELHO, Eduardo Prado. *O cálculo das sombras*. Lisboa: Edições Asa, 1997.

_____. *A mecânica dos fluidos: literatura, cinema, teoria*. Lisboa: INCM, 1984.

CONDE, Miguel. Poéticas da delicadeza. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 ago. 2008. Caderno Prosa e Verso, p. 1-2.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luis Roberto Salinas. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Estudos).

_____. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. A imanência: uma vida. Trad. Alberto Pucheu e Caio Meira. In: PUCHEU, Alberto (Org.). *Terceira margem*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. n. 11.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. (Coleção Conexões)

_____. *O animal que logo sou (A seguir)*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

NUÑES, Carlinda F. P. Invasões bárbaras no imaginário tecnológico dos gregos. *Dubito Ergo Sum*, 2004. Disponível em: <planeta.terra.com.br/arte/dubitoergosum>. Acesso em: fev. 2013.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth. Im/possibilidades da Autobiografia. In: _____. *Devires Autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAV/Ed. PUC-Rio, 2009.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição Standard brasileira das obras completas, v. 8).

GREEN, André. Pulsão de morte, narcisismo negativo, função desobjetalizante. In: A PULSÃO de morte. São Paulo: Escuta, 1988.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

JAQUET, Chantal. O medo da morte. Trad. Gabriel Pascoal Domingos Perugini. In: _____. *Fortitude et servitude. Lectures de l'Éthique IV*. Paris: Kimé, 2003.

JOSÉ Luís Peixoto. Disponível em: <www.joseluispeixoto.net>. Acesso em: jan. 2013.

KLINGER, Diana. Paixão do arquivo. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.14, n. 21, jul./dez. 2007.

_____. *A escrita de si como performance*, [200-]. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/57212585/Diana-Klinger>>. Acesso em: jul. 2012.

LAPLANCHE, JEAN. A pulsão de morte na teoria da pulsão sexual. In: *A PULSÃO de morte*. São Paulo: Editora Escuta, 1988.

LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Ed. UnB, 2007.

_____. *Do silêncio culturalista ao retorno da estética*. Disponível em: <www.compos.org.br>. Acesso em: jan. 2012.

LOTURCO, Valeria. Flutuação do ânimo em Espinosa: uma leitura deleuzeana. *Cadernos Espinosanos*, São Paulo, n. 18, jan./jun. 2008.

MORICONI, Italo. Literatura 00 (Começa agora o resto deste século). In: *Portal Cronópios*. Disponível em: <www.cronopios.com.br>. Acesso em: ago. 2009.

_____. Circuitos contemporâneos do literário. *Gragoatá: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, Niterói, v. 20, p. 147-163, 2006.

MOURÃO, Luís. *Um romance de impoder: a paragem da história na ficção portuguesa contemporânea*. Coimbra: Angelus Novus, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2006. (Coleção Grandes Obras do Pensamento Ocidental).

OLIVA, Luís César. A noção de contemplação no Livro II da Ética de Espinosa. *Cadernos Espinosanos*, São Paulo, n. 19, jul./dez. 2008.

PEIXOTO, José Luís. *Livro*. Quetzal: Lisboa, 2010.

_____. *Cal*. Quetzal: Lisboa, 2007.

_____. *Cemitério de pianos*. Lisboa: Bertrand, 2006.

_____. *Uma casa na escuridão*. Lisboa: Editora Temas e Debates, 2002.

_____. *Nenhum olhar*. Lisboa: Editora Temas e Debates, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas literaturas*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

PINTO, Silvia Regina. Desmarcando territórios ficcionais: aventuras e perversões do narrador. In: NUNES, Carlinda F. P. (Org.). *Armadilhas ficcionais: modos de desvendar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

QUETZAL Editores. Disponível em: <www.quetzaleditores.pt>. Acesso em: jan. 2013.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças & vitrines. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

WHITE, Hayden. Nietzsche. In: META-HISTÓRIA: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Edusp, 2008.

VIEGAS, Ana Claudia. “O ‘eu’ como matéria de ficção – espaço biográfico contemporâneo e as tecnologias digitais. *Texto Digital*, Santa Catarina, v. 4, 2008. Disponível em: <<http://www.textodigital.ufsc.br/>>. Acesso em: jul. 2011.

WIKIPEDIA. Disponível em: <www.wikipedia.com>. Acesso em: jan. 2013.